
Les films et vidéos d'artistes réalisés par le Cercle d'Art Prospectif durant les années 1970. Un débat esthétique au cœur de l'art contemporain

Auteur : Jaspart, Joanne

Promoteur(s) : Melon, Marc-Emmanuel

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en études cinématographiques et audiovisuelles (master international)

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9383>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

LES FILMS ET VIDEOS D'ARTISTES REALISES PAR
LE CERCLE D'ART PROSPECTIF DURANT LES ANNEES 1970.
Un débat d'esthétique au cœur de l'art contemporain

Mémoire présenté par JASPART Joanne
en vue de l'obtention du grade de
Master en arts du spectacle, à finalité
approfondie (Master international IMACS)

Année académique 2019-2020

REMERCIEMENTS

Arriver à la fin d'un travail, surtout s'il a été long et ardu, procure deux plaisirs.

Le premier est celui de la mission accomplie. Ce plaisir est surtout personnel et n'a pas sa place dans le présent mémoire.

Le second est celui de pouvoir exprimer sa gratitude envers toutes celles et ceux qui ont contribué à la réalisation de ce travail et sans qui rien n'eût été possible.

Tout le monde sait, « on gagne ensemble, on perd ensemble ». J'adresserai donc un sincère « *vielen Dank* » et « *hartelijk bedankt* » à :

- Frau Sonja Benzner, responsable du département Bibliothèque et Archives du Ludwig Forum für Internationale Kunst – Aachen qui m'a accueillie avec bienveillance, m'a guidée avec compétence parmi les très nombreuses archives et m'a donné accès aux documents écrits et vidéos, objets de ma recherche ;
- Mevrouw Dagmar Dirkx, responsable du département « Collection researcher » du Centre d'Art et Médias Argos de Bruxelles détenteur de la plus riche collection de films et vidéos d'artistes de Belgique ; je dois à Madame Dirkx la consultation de nombreuses archives et de rares vidéos.

Enfin, j'ai grand plaisir à souligner le rôle fondamental qu'a joué Monsieur le Professeur Marc-Emmanuel Mélon qui m'a témoigné la plus grande confiance, m'a conseillée dans les moments clés et m'a procuré nombre de documents essentiels. J'espère avoir mérité cette confiance en ayant donné le meilleur de moi-même.

TABLE DES MATIERES

<u>Remarques liminaires</u>	6
<u>Introduction</u>	7
1. Préambule	7
2. Constitution du corpus	8
3. Plan du mémoire	9
<u>Première partie : Etat de la question et contextualisation</u>	11
CHAPITRE I : Etat de la question	11
CHAPITRE II : Descriptif du contexte d'émergence des vidéos belges des années 1970	19
1. Un souffle nouveau	19
2. Réactualisation des pensées dadaïstes	20
3. L'Internationale Situationniste	24
4. Quand les attitudes deviennent forme	26
5. L'art en Belgique dans les années soixante et septante : préoccupation manifeste pour le réel	29
<u>Deuxième partie : Analyse des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois - Prise de distance avec la représentation</u>	36
CHAPITRE III : Critique de la représentation	37
1. Spectateur leurré	37
2. Tendance au rejet de la représentation	40
3. Insistance sur le caractère construit des images produites	41
4. Principe de mise en abyme	42
5. Jacques Louis Nyst : processus de redéfinition de la représentation	45

CHAPITRE IV : Réflexivité des premières vidéos belges	49
1. Lecture de « Video: The Aesthetics of Narcissism » de R. Krauss	49
2. Différence et parodie belge	52
CHAPITRE V : Premières conclusions de Clement Greenberg	58
1. Rejet du produit fini	58
2. Le formalisme moderniste de Clement Greenberg	59
3. Le formalisme moderniste greenbergien, un nouveau narcissisme ?	60
<u>Troisième partie : Intégration des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois dans les intentions du Cercle d'Art Prospectif ainsi qu'à la pratique artistique des années 1970</u>	63
CHAPITRE VI : Les intentions du Cercle d'Art Prospectif	63
1. Brève histoire	63
2. La théorie des trois « RE »	64
CHAPITRE VII : Jacques Lizène	70
1. Travail sur la notion de cadre	70
2. Pratique et prolongements de l'art d'Attitude	71
3. Concordances avec l'Arte Povera	75
3.1 Intentions de l'Arte Povera	76
3.2 Retour au primaire chez Lizène	79
3.3 Piero Manzoni	81
CHAPITRE VIII : Pierre Courtois	84
1. Principes de décomposition et de reconstruction	84
2. Concordances avec l'Arte Povera et le Land Art	86
CHAPITRE IX : Jacques Louis Nys	91
1. Principes de lecture et de passage	91
2. Concordances avec le surréalisme et le Narrative Art	94

CHAPITRE X : Jacques Lennep	104
1. Les vidéos du Musée de l'homme	104
1.1 Analyse du projet : importance du lien social	104
1.2 Concordances avec le Collectif d'Art Sociologique	107
2. Les vidéos dites « relationnelles »	110
2.1 Travail sur le cadre	110
2.2 Concordances avec la peinture de René Magritte	110
CHAPITRE XI : La vidéo, le médium des intentions du CAP	115
<u>Conclusion</u>	118
<u>Bibliographie</u>	121
<u>Annexes</u>	127

Remarques liminaires

Suite aux circonstances sanitaires que nous connaissons actuellement, nous avons été dans l'impossibilité de nous rendre à nouveau au centre Argos à Bruxelles et au Ludwig Forum für Internationale Kunst d'Aix-la-Chapelle pour visionner les vidéos du corpus de ce mémoire. Plus particulièrement, nous n'avons plus eu l'occasion de regarder les vidéos du Musée de l'homme de Jacques Lennep. Nous proposons donc, plus largement, une analyse du *projet* plutôt que de chacune de ses vidéos.

Il y a, ensuite, certaines vidéos que nous n'avons pu voir qu'une seule fois. Il s'agit de *Coupe(s)* de Pierre Courtois ainsi que d'*AGCT, filmer le plus grand nombre de visages humains* et d'*Un film barré à la main* de Jacques Lizène. Leur description et leur analyse reposent sur des souvenirs. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de l'éventuelle imprécision dont leur analyse ultérieure pourrait être empreinte. Enfin, il faut préciser qu'il y a des vidéos que nous n'avons jamais eu l'occasion de visionner dans la mesure où elles sont restées introuvables. C'est le cas pour *Histoire d'un corps* et *Vidéo-fil* de Jacques Lennep. Dans cette mesure, nous nous contentons de les citer.

Ces mêmes conditions sanitaires expliquent également le recours fréquent à des sites web, les bibliothèques étant fermées. Nous avons toutefois veillé à rester vigilante quant à leur provenance.

Introduction

1. Préambule

Au cours des années 1970, une poignée d'artistes plasticiens belges francophones découvrent le médium de la vidéo. Il s'agit d'un tout nouveau moyen technique qui offre de nouvelles possibilités expressives tout en évitant les contraintes matérielles et économiques que le cinéma impose. Il n'est pas étonnant que le groupe d'artistes belges du CAP, le Cercle d'Art Prospectif, dans sa volonté de redéfinition de l'art, s'en empare. Bien qu'il ait toujours revendiqué que l'art n'est pas une question de support, mais de rapport, nous pensons que le médium vidéo a pu répondre particulièrement bien à leurs aspirations. Ces artistes plasticiens d'origine se muent en vidéastes de la première heure, véritables pionniers en la matière et produisent une œuvre unique dans son genre. A l'époque, ces vidéos ont connu un réel succès, allant jusqu'à s'exporter à l'étranger, mais force est de constater qu'aujourd'hui, peu s'en souviennent. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de nous pencher sur cette production que nous estimons être si particulière. De plus, s'il est erroné d'envisager le CAP comme un groupe liégeois, ce dernier a entretenu des liens privilégiés avec la Cité ardente. Trois de ses artistes sont liégeois : Jacques Louis Nyst, Jacques Lizène et Jean-Pierre Ransonnet¹. Un grand nombre de leurs vidéos ont été tournées dans la demeure de Nyst à Presseux. Par ailleurs, ces artistes ont reçu le soutien de la télévision locale RTC Liège. Elle a mis à leur disposition du matériel vidéo et a contribué à la diffusion de leurs créations. Le tout dans un Liège qui, à l'époque, connaissait une effervescence culturelle tout à fait inédite et qui a joué le rôle d'écrin à ces œuvres d'un genre nouveau.

Mais il n'y a pas qu'à Liège que l'art se renouvelle. C'est dans le monde entier que les normes et les conventions artistiques sont non seulement contestées, mais repensées. C'est sous l'angle de l'art contemporain post 1960 que nous aborderons ces vidéos que l'on pourrait qualifier d' «hybrides ». Ces vidéos sont évidemment un produit audiovisuel mais dans lequel on décèle les influences et les préoccupations qui sont celles de la pratique artistique de l'époque. Les aborder sous le prisme de l'art contemporain permet d'élargir leur analyse et de ne pas envisager celle-ci sous le seul angle du CAP.

¹ Bien qu'il ne fasse pas partie du corpus.

2. Constitution du corpus

Nous nous sommes concentrée sur la production vidéo des années 1970 de Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst et Pierre Courtois, quatre artistes permanents et représentatifs du Cercle d'Art Prospectif. Quatre auteurs et une quarantaine de vidéos à analyser.

Pour former la plus grande partie de ce corpus, nous avons eu la chance de collaborer avec le Centre d'Art et Médias bruxellois, Argos, qui travaille au recensement et à la conservation de films et de vidéos d'artistes. C'est sur place et avec leur aimable collaboration qu'il nous a été permis de visionner ces bandes vidéos au préalable numérisées par leurs soins. C'est grâce à leur travail qu'il nous a été permis de visionner des images de bonne qualité, ce qui n'était pas gagné quand on pense à la fragilité du matériau de base.

Argos nous a fourni également des ouvrages et des documents d'archives qu'il aurait été sans doute fastidieux de trouver par d'autres voies que les leurs. Il nous a été mis à disposition des interviews, notamment, celles de Jacques Lennep et celles de Jacques Charlier² qui se sont révélées précieuses et utiles. Il nous a été demandé de retranscrire ces interviews orales pour leur utilisation ultérieure. Cet exercice nous a fort plu et s'est avéré d'une grande aide dans la compréhension de la démarche de ces deux artistes.

Parallèlement à cette documentation riche et variée, il nous a fallu nous tourner vers les collections et les archives du Musée d'Art Moderne d'Aix-la-Chapelle, le Ludwig Forum für Internationale Kunst, pour compléter ce présent corpus. Nous avons eu le plaisir d'y découvrir des vidéos dont nous ne connaissions même pas l'existence. C'est surtout vrai pour les trois créations vidéographiques de Pierre Courtois.

Sur place, nous avons eu la possibilité de parcourir d'innombrables classeurs d'archives parmi lesquelles nous avons trouvé trace d'exposition des œuvres des artistes belges qui nous intéressent. Il s'agit d'articles et de photographies traitant de l'exposition « Belgien : Junge Künstler 1 » qui a eu lieu à la Neue Galerie Sammlung Ludwig d'Aix-la-Chapelle, du 28 novembre au 28 décembre 1975.

Parmi les archives bruxelloises et allemandes, nous avons retrouvé les traces d'un artiste liégeois ayant fréquenté, à l'époque, les vidéastes de notre corpus, à savoir Alain D'Hooghe (parfois écrit « Dogue »). Il a pratiqué le film d'artiste et c'est dans cette optique que nous le

² Bien qu'il ne fasse pas partie du corpus.

mentionnons. Pour la petite histoire, nous avons pu rencontrer Charles François, l'auteur du seul (?) livre dédié à D'Hooghe, dans une maison de retraite liégeoise. A la suite de l'entretien, il a bien voulu nous faire parvenir un exemplaire du très rare ouvrage *Sur les traces d'Alain Dogue*, paru aux Editions du Plomb dans l'Aile, en 2019.

3. Plan du mémoire

Ce mémoire se divise en trois parties.

Dans la première partie, constituée de deux chapitres, nous faisons l'état de la question quant à la littérature relative à la production vidéographique des années 1970 de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois. Nous y décrivons également le contexte d'émergence des créations en relevant les courants de pensées, les mouvements artistiques et les expositions qui participent, selon nous, à leur compréhension.

Dans la deuxième partie, composée de trois chapitres, nous analysons les vidéos sous le prisme spécifique de la notion de représentation. S'ensuit une comparaison des vidéos belges avec le texte de Rosalind Krauss « Video : The Aesthetics of Narcissism ». Nous nous tournons ensuite vers les écrits de Clement Greenberg et ses théories à propos du formalisme moderniste et nous les soumettons à une réflexion critique élaborée à partir des vidéos du corpus.

La troisième partie, comptant six chapitres, aborde spécifiquement les théories artistiques du Cercle d'Art Prospectif. Un chapitre est consacré à chaque artiste, nous y analysons ses vidéos sous le prisme du concept de relation. Ensuite, nous replaçons ses vidéos parmi les créations artistiques de diverses mouvances et tendances qui leur sont contemporaines et ce, dans le but de prolonger notre analyse. Le dernier chapitre tend à démontrer que la vidéo, selon nous, est le médium privilégié pour répondre aux intentions du groupe CAP.



³ De gauche à droite : Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst, Pierre Courtois et Jacques Lennep.

³ Photo tirée du site de la galerie Nadja Vilenne [En ligne]. URL:
<http://www.nadjavilenne.com/wordpress/?p=2255>

Première partie : Etat de la question et contextualisation

CHAPITRE I : Etat de la question

Ce mémoire a pour objectif de travailler sur les films et vidéos d'artistes réalisés durant les années 1970 par les membres du groupe CAP, le Cercle d'Art Prospectif : Jacques Lennep, Jacques Louis Nyst, Jacques Lizène et Pierre Courtois. Dans les ouvrages et articles dédiés à ces artistes et/ou au groupe CAP en général, si les auteurs ne manquent pas d'insister sur le rôle majeur que le groupe a joué dans l'essor, en Belgique, du médium vidéo encore neuf à l'époque, il est à déplorer, cependant, l'absence d'une étude analytique approfondie de ces premières vidéos d'artistes. Dans les quelques écrits consacrés à la question, la pratique vidéo dans notre pays, et au travers du CAP, est abordée, le plus souvent, d'un point de vue purement historique (c'est, par exemple, particulièrement vrai pour le texte de Michel Baudson « L'art vidéo en Belgique. Trente ans d'art pionnier »). Ainsi, si d'aucuns omettent de les citer ou, au mieux, de les décrire, peu d'auteurs se sont réellement intéressés à une étude critique et analytique de ces vidéos « des premiers temps ».

Parmi ces quelques écrits de référence, épinglons l'ouvrage rassemblant les textes de Kaloust Andalian, Jean-Michel Botquin et Guy Scarpetta *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, qui lui franchit le pas : une analyse globale des vidéos de Lizène est fournie par Andalian. Ce dernier parcourt globalement la filmo-vidéographie de Lizène en évoquant des grands cinéastes du siècle passé (Charlie Chaplin, Luis Buñuel, Yasujiro Ozu, etc.) qu'Andalian utilise – par simple rapprochement – pour mettre en lumière les thématiques principales qui jalonnent l'œuvre vidéo de Lizène. S'il a pour intérêt et pour mérite de soulever plusieurs points intéressants et plutôt inédits en comparaison avec ce qui est écrit, de manière générale, sur Lizène, son analyse nous semble cependant pouvoir être approfondie.

Pour ce qui est de Jacques Louis Nyst, citons deux textes plus spécifiquement dédiés à ses créations vidéo ; il s'agit de « De l'objet à l'image, à l'éternité » d'Éric de Moffarts ainsi que « La cadrature d'un poème qui chante » de Manon Blanchette. Dans le premier, Moffarts, en se basant sur la vidéo nystienne intitulée « L'Objet », y relève toute une série de réflexions qui structureront l'œuvre du couple Nyst. Toutefois, l'intérêt que porte Moffarts à « L'objet » ne s'avère être qu'un tremplin menant à de plus larges réflexions sur l'ensemble de l'œuvre vidéo de Nyst. Mise à part *L'ombrelle descendant un escabeau*, aucune autre vidéo datant de la période 1970 n'est abordée ou même citée dans le texte. Si Blanchette analyse, elle aussi, le

versant vidéo de l'œuvre de Jacques Louis Nyst - et ce, à partir d'une approche sémantique - « sa première période », celle de 1970, n'est à nouveau pas spécifiquement appréhendée ; ce sont donc, encore une fois, des considérations plutôt générales et, de plus, pas toujours uniquement applicables à l'œuvre vidéo, qui sont formulées. Philippe Dubois, dans son texte « Une poétique de la vidéo. A propos de l'œuvre des Nyst » décrit les grands principes régissant la production vidéographique de l'artiste liégeois. Des notions-clés sont dégagées aidant à l'analyse des « vidéos des premiers temps » sans pour autant que ces dernières fassent l'objet d'une attention particulière.

L'ouvrage *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique* qui revient sur le Cercle d'Art Prospectif et en retrace tout le parcours mérite toute notre attention également. S'il se fonde essentiellement sur une approche historique, l'ouvrage a néanmoins pour intérêt de mettre en lumière les thématiques, les théories, les pensées et réflexions qui ont préoccupé et caractérisé le groupe. Comme le corpus de ce mémoire se concentre sur des vidéos créées dans le cadre des recherches du CAP ou, en tout cas, pendant que leurs auteurs en étaient membres, le livre ouvre des pistes d'approche et d'analyse de ces créations audiovisuelles, en plus de citer et mettre en lumière des courants artistiques ainsi que des artistes qui se sont rapprochés des intentions du CAP. L'ouvrage replace ces vidéos dans un contexte artistique plus large et crée des mises en rapport intéressantes qui permettent d'éclairer d'autres facettes de ces œuvres audiovisuelles. *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique* aide donc activement à soulever plusieurs parts d'ombre de ces vidéos ainsi qu'à dégager leur visée mais ce, sans qu'aucune réelle analyse ne soit dédiée à cette production en particulier. Les seules prémisses d'analyse présentes ici et là sont toujours élaborées sous le prisme spécifique du concept de relation. S'il est effectivement un concept déterminant pour l'analyse des vidéos, il convient toutefois de ne pas aborder ces productions sous le seul angle des intentions du CAP. Ce dernier point se veut d'autant plus vrai quand on sait que celles-ci se fondent sur le constat suivant, formulé par Jacques Lennep : « l'art ne doit plus être un problème de *supports* mais de *rapports*. »⁴ La vidéo, apparemment, serait donc utilisée par les membres du CAP en dehors de toute spécificité propre. C'est dans cette optique qu'une analyse détaillée et portant sur les vidéos « des trois Jacques » et de Pierre Courtois nous paraît non seulement être nécessaire mais aussi intéressante. En effet, ces vidéos apparemment boudées par l'étude critique et analytique nous apparaissent être de véritables et de précieux témoins de leur époque dans lesquels cette

⁴ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, 100 Titres/Yellow Now, 2010, p. 10.

dernière se cristallise. Comme une éponge absorbe de l'eau, ces vidéos ont incontestablement en elles l'air et la saveur de cette époque d'effervescence. Toute une époque se trouve réactivée lors du visionnage de ces vidéos et ce, via les réflexions propres aux années 1970 sur les notions d'art, de communication, de médias, de politique, etc. qu'elles renferment. Loin d'être le résultat de simples expérimentations (notion qui peut renvoyer aux idées de hasard et de non-maîtrise) avec un médium alors nouveau, ces « petites » vidéos des « premiers temps » nous apparaissent être des œuvres plutôt accomplies et conscientes, fruits d'une réflexion sur le médium déjà bien rôdée de la part des artistes. Témoignant d'une très nette conscience du climat artistique international et de l'utilisation du médium à l'étranger, ces créations vidéographiques nous semblent avoir beaucoup de choses à dire et à démentir. Parce que, en effet, si, dans l'ouvrage *La création vidéo en Belgique*, Philippe Dubois est peut-être le seul à suggérer plusieurs pistes d'analyse de ces vidéos, notamment en les rapprochant d'autres courants artistiques en plein essor à l'époque (minimalisme, l'art pauvre, l'art paysager, l'art corporel, l'art d'attitude), il maintient tout de même une position plutôt « réductrice » à l'égard de celles-ci. Il aborde ces premières utilisations vidéographiques comme une avancée qu'il considère davantage être de l'ordre de l'outillage que de la recherche artistique. Il affirme, au travers de plusieurs écrits, que « la vidéo naissante sera d'abord traitée non pour elle-même, pour ses données électroniques spécifiques, mais simplement comme un substitut du film, un outil d'enregistrement facile et peu coûteux. »⁵ Il conserve également cette position dans son texte « Une poétique de la vidéo. A propos de l'œuvre des Nyst ». Dubois martèle : la vidéo de cette « première période » n'est qu'un « nouvel outil » que les artistes de l'époque ne font qu' « *essayer* »⁶ et ce, « dans la foulée de la photo et du film » ; leur production vidéographique n'est alors qu'une « simple extension du travail déjà développé dans le champ de leurs pratiques de plasticien. »⁷ Quoique l'auteur soulève des caractéristiques précieuses à propos de ces vidéos des années 1970⁸, l'auteur finit toujours pas conclure – même à propos du travail des Nyst - que la vidéo, à cette époque, reste « un simple moyen de cadrer et d'enregistrer le tout. »⁹ Il sera précisé, à la fin de ce travail,

⁵ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Points de repère, 1991, p.8.

⁶ Le terme « *essayer* » est en italique dans le texte original.

⁷ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo. A propos de l'œuvre des Nyst », in *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p.191.

⁸ Dans *La création vidéo en Belgique*, *op.cit.*, p.9., Dubois relève une tendance générale de cette utilisation vidéo d'avant 1977 qui est celle « d'une interrogation ironique du dispositif de captation et de reproduction instantané de l'image », les Belges adoptant un comportement ludique, ironique et parodique vis-à-vis du dispositif vidéo et de son utilisation à l'étranger.

⁹ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo. A propos de l'œuvre des Nyst » in *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, *op.cit.*, p.192.

que nous aurons rejoint Philippe Dubois quand il aborde la vidéo comme un art flottant et comme un intermédiaire¹.

Cette tendance à envisager les premières utilisations vidéographiques à partir d'un point de vue purement technique détermine également les commentaires émis à propos des travaux vidéo de Jacques Lennep. Plusieurs aspects sont à souligner. Mentionnons d'abord que la plupart des textes portant sur les travaux audiovisuels de Lennep se concentrent sur son Musée de l'homme avec lequel « l'artiste a voulu expérimenter de manière la plus totale sa théorie d'une esthétique relationnelle. »² Lors d'expositions, ce projet multimédia rassemble des photographies, des textes, des performances et des vidéos sur ce qui fait la particularité des personnes intéressant Lennep. La vidéo, dans ce projet, est à nouveau abordée du point de vue des recherches du CAP et elle n'acquiert donc pas d'autre statut que celui d'un « simple outil d'enregistrement et de stockage d'enquêtes relationnelles sur des individus singuliers. »³ Nous ne nous avancerons pas dès maintenant à défendre l'idée d'une utilisation consciente, spécifique et *choisie* de la vidéo dans le cadre spécifique du projet du Musée de l'homme, nous l'oserons davantage pour ce qui est de l'autre partie de l'œuvre vidéo de Lennep souvent passée à la trappe dans les différents écrits relatifs à l'artiste. Il s'agit d'un ensemble de petites vidéos rassemblées sous l'appellation « Vidéo relationnelle ». Entre 1973 et 1974, Lennep réalise une petite douzaine des vidéos totalement indépendantes de son Musée. Force est de constater que ce pan de l'œuvre de Lennep a souvent été absent des écrits théoriques et historiques ; même sur le site officiel de Jacques Lennep, sa section « Vidéo » ne fait qu'évoquer ces premières séquences de l'artiste et ne cite que deux vidéos de ce corpus : *Histoire d'un corps* et *Vidéo-fil*. Le Centre d'art et média bruxellois Argos, possédant dans son répertoire cette douzaine de vidéos, n'en fait pas non plus mention dans l'article introductif qu'il dédie à l'artiste, rappelant plus volontiers le Musée de l'homme⁴. Le centre consacre quand même quelques lignes à ces vidéos relationnelles sans pour autant quitter le domaine de la simple description. Seuls quelques rapprochements sont effectués avec d'autres artistes : sont cités René Magritte, Nam Jun Paik ou Wolf Vostell sans pour autant qu'une analyse de ces œuvres ne soit initiée. Deux attitudes sont donc à déplorer dans la littérature relative à l'œuvre vidéographique de Lennep ; premièrement, une grande

¹ Voir conclusion.

² Article « Musée de l'homme » tiré du site officiel de Jacques Lennep [En ligne]. URL : http://www.lennep.be/Lennep/Musee_de_lhomme.html

³ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique, op. cit.*, p.43.

⁴ Article « Jacques Lennep » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?artistid=eef8fdd6bd8947ea9e1fa6922fdd301f>

part de l'attention est portée aux vidéos réalisées dans le cadre du Musée de l'homme dans lequel le médium n'a pas forcément un rôle spécifique à endosser. Il est alors mis en lumière un certain aspect – que nous estimons discutable - du médium vidéo que Philippe Dubois semble défendre et qui est résumable par la formule suivante de Fred Forest : « La vidéo n'est pas un instrument artistique : c'est un outil épistémologique intersubjectif. »¹ Et deuxièmement, cette attention particulière accordée au Musée de l'homme occulte l'autre pan de la recherche artistique de Lennep que sont ses vidéos relationnelles. Ces dernières sont oubliées alors qu'elles sont la preuve d'une exigence, d'une recherche et d'une réflexion artistique posée sur médium vidéo. Il semble qu'il n'y ait que Philippe Dubois qui se soit penché sur cette production ; il y voit essentiellement un jeu de rapports directs à la caméra de la part de Lennep, qui en profite pour interroger de manière parodique le dispositif vidéo².

Pour ce qui est de Pierre Courtois, son travail plastique a pris le pas sur son travail vidéographique. Un grand nombre d'écrits lui sont consacrés, mais son utilisation de la vidéo demeure dans l'ombre de son travail plastique à l'exception du bref commentaire lu dans le livre *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique* à propos de la vidéo de 1974 intitulé *Coupures* (ou « *Coupe* » en fonction des sources) : « Courtois travaille par analogie, souvent dans l'esprit du land art (15-14). Dans *Coupures*, il dresse l'inventaire de coupures diverses : arbres fendus, gazon tondu, fermeture éclair. »³ Le Centre Argos relève lui aussi l'activité vidéographique de Courtois et l'assimile également à une certaine pratique du Land Art. Aucune autre de ses vidéos (à savoir *Troisième Age* et *Nouvelle décomposition* contenant deux œuvres distinctes : *Pièce n°346* et *Fossile n°10349*, toutes deux datant de 1975) n'est abordée, commentée ou même citée. Si nous n'avions pas pu les découvrir et les visionner au Ludwig Forum für Internationale Kunst d'Aix-la-Chapelle, nous n'aurions pas eu connaissance de leur existence.

Globalement, si l'on devait retenir ce que l'on a écrit sur ces premières vidéos des années 1970, ce serait, avant tout, leur rapport indéniable aux projets et aux idées du groupe CAP et à la primauté qu'il réserve au concept de relation. Dans l'étude et l'analyse à suivre que ce mémoire propose, il s'agira d'aborder ces vidéos, non plus à partir du point de vue exclusif des intentions de CAP, mais bien au départ des vidéos elles-mêmes, de leurs images et de leur contenu. Il s'agit de les faire parler elles, et non pas de leur faire dire ce que leurs auteurs ont

¹ VAN LENNEP, Jacques, « Les moyens de mise en œuvres » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, Dexia/La Renaissance du Livre, 2002, p. 112.

² DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, op. cit. , p.44.

³ VAN LENNEP, Jacques, « Les moyens de mise en œuvres » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, op.cit., p.110.

déclaré dans le cadre du Cercle d'Art Prospectif. Il est clair qu'il est à trouver, dans les théories du groupe, plusieurs idées, concepts, notions qui aideront, de manière déterminante, à faire parler ces vidéos ; mais il ne faudrait pas limiter leur analyse et leur signification sur base de la seule caractéristique qu'est leur appartenance au groupe CAP.

Par ailleurs, l'aspect parodique et humoristique de cette première génération d'artistes ainsi que leur tendance à s'interroger ironiquement sur le dispositif vidéo lui-même est généralement reconnu. Dubois relève plus spécifiquement cette attitude de distance réflexive dont font preuve les Belges, qui se moquent par là de la fascination pour le circuit fermé et le feed-back instantané qui se développe, notamment, outre-Atlantique¹. Ce point nous semble important à soulever dans la mesure où il est la première forme de reconnaissance d'une spécificité belge en vidéo qui apparaît, de plus, dès les débuts de l'utilisation du médium. Il y a quelque chose de fort ludique dans leur utilisation de la vidéo. Ainsi, comme l'écrit Dubois :

L'art de ne pas se prendre au sérieux, l'art d'attitude, l'art du ridicule qui n'épargne rien ni personne (ni l'artiste, ni le dispositif, ni le spectateur) sont au moins aussi essentiels aux « œuvres » des premiers vidéastes belges que la découverte d'un « nouveau médium » dont ils n'éprouvent nullement (du moins à ce moment) le besoin d'explorer le langage technologique propre.²

Si nous rejoignons tout à fait l'auteur à propos du caractère humoristique et dérisoire de la démarche des artistes face au médium, nous nous désolidarisons de sa façon de renvoyer systématiquement la vidéo de cette « première période » à un simple outil d'enregistrement, comme expliqué ci-avant. L'idée n'est certes pas de placer d'emblée Nyst, Lenep, Lizène et Courtois au rang d'auteurs ou de vidéastes de génie ; il est clair que la période des années 1970 demeure une époque d'expérimentation. L'enjeu que défend ce travail consiste davantage à défaire ces artistes de l'image de « techniciens » que la critique leur a collée à la peau. Il s'agit de défendre leur position de précurseurs dans le domaine de la vidéo, de soutenir la thèse d'une véritable spécificité de ces premières créations ainsi que leur caractère *artistique* et *réflexif*. Il nous semble en effet que ces vidéos ont beaucoup de choses à dire, notamment en ce qui concerne l'art en général. Ainsi, selon nous, l'aspect esthétiquement pauvre de ces vidéos (qui est une autre caractéristique relevée dans les écrits consacrés à celles-ci) n'est pas exclusivement la conséquence du manque d'expérience des artistes face au dispositif vidéo ainsi que de la fragilité et du non-perfectionnement technique de cet outil qui doit encore se développer et se perfectionner. Cela ne nous semble pas être exclusivement redévable à cette première période dite de « bricolage » (notamment dans le texte de Marc-

¹ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, op. cit., p.9.

² DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, op. cit., p.10.

Emmanuel Mélon « Cinéma et vidéo : utopie et réalité »¹) ; à nos yeux, cet aspect « pauvre » ne découle pas (uniquement) d'une contrainte, mais (aussi) d'un *choix* esthétique. Il n'y a que l'ouvrage *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique* qui défende une certaine conception des vidéos qui nous intéressent, en citant un rapport² publié par Jacques Lennep et résumant la façon dont les membres du CAP appréhendent la vidéo. « Tous ses membres l'utilisent comme un support d'expression artistique qui possède des caractéristiques originales le différenciant des autres supports artistiques dont le cinéma, mais aussi la macro-tv. »³ Citation qui peut paraître étonnante lorsque résonne encore dans nos têtes la formule précédemment citée de Lennep qui affirmait que l'art ne devait plus être une question de supports... Leurs vidéos se structurent autour de plusieurs types de relations (celles entre l'artiste et le matériel vidéo, celles entre l'écran et le spectateur et celles au niveau de l'image) et représentent à leurs yeux « un instrument efficace pour explorer l'espace psychologique, leur préoccupation fondamentale. »⁴ Ainsi, même si l'auteur ne fait pas mention de Nyst, Lennep, Lizène ou Courtois dans son texte, nous partageons tout de même l'avis de René Berger et nous appliquons son commentaire à ces vidéastes belges, quand ce dernier écrit, dans son texte « L'art vidéo : défis et paradoxes »⁵ : « L'artiste vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise et qui [...] fait partie à la fois de l'expérience et donc du réel. Ainsi s'élaborent les lieux d'une réalité électronique dont les mythes commencent seulement à naître. [...]. C'est ici qu'apparaît encore le caractère radicalement nouveau par rapport au cinéma. »⁶ Et de conclure : « C'est pourquoi je crois (j'emploie à dessein ce verbe) que les artistes vidéo et l'art vidéo [...] sont les pionniers d'une attitude nouvelle, sinon d'une ère nouvelle. Avec eux commence en tous cas le temps du questionnement continu. [...]. Au moment où la communication de masse étend souverainement son empire, l'artiste vidéo ne se borne pas [...] à ajouter au système établi de l'art ; il se veut éclaireur en même temps que chercheur ; lutteur aussi. »⁷

C'est dans cette optique que ce mémoire entend aborder les créations vidéographiques datant des années 1970 de Jacques Louis Nyst, Jacques Lennep, Jacques Lizène et de Pierre

¹ MELON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.120.

² Le rapport est publié, avec l'accord du groupe, le 1^e février 1975 dans *RTC Informations*.

³ VAN LENNEP, Jacques, « Les moyens de mise en œuvres » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.109.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Texte écrit en 1975 et qui a une valeur historique. Il s'agit de l'aborder prudemment.

⁶ BERGER, René, « L'art vidéo : défis et paradoxes », août 1974, p.12.

⁷ BERGER, René, « L'art vidéo : défis et paradoxes », *art. cit.*, p.16.

Courtois sous un même chapeau. Objets peu étudiés, il nous semble pertinent de nous pencher sur ces vidéos afin de démontrer tout ce qu'elles ont à offrir en termes de réflexions sur le média lui-même, sur les modes de communication et sur l'art. Ce mémoire s'attache donc à prouver une certaine spécificité de cette production vidéo ainsi que son caractère *artistique* ; loin d'être un simple outil d'enregistrement, le médium vidéo entre les mains de Nyst, Lennep, Lizène et Courtois s'est créé une place parmi les différentes recherches artistiques contemporaines de son émergence. En outre, nous rejoignons Marc-Emmanuel Mélon – bien qu'il nous semble devoir ajouter Jacques Lennep et Pierre Courtois au commentaire - quand il écrit que :

Charlier, Lizène et Nyst sont des pionniers, des explorateurs, des inventeurs qui ont joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'art à Liège. Ils ont prouvé que le film et la vidéo pouvaient être utilisés à des fins artistiques et qu'ils pouvaient non seulement être intégrés à l'art, mais aussi le bouleverser. Ils ont montré qu'on pouvait faire des films ou de la vidéo en dehors des grosses machines de l'industrie. Ils ont ouvert la porte aux productions pauvres, à l'autoproduction et à une liberté de filmer qui n'existe pas auparavant.¹

¹ MELON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, *op.cit.*, p.126.

CHAPITRE II : Descriptif du contexte d'émergence des vidéos belges des années 1970

1. Un souffle nouveau

Avant d'entamer notre analyse, il est essentiel de replacer les productions vidéographiques formant le corpus de ce mémoire dans leur contexte d'émergence. Il s'agit de mettre en lumière les courants et les mouvements artistiques ainsi que les modes de pensées (politiques, sociaux, etc.) qui ont eu un impact manifeste sur les vidéos d'artistes de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois. Cette contextualisation se veut donc plus spécifique que générale. Les différentes influences sont explorées, par souci de clarté, les unes après les autres sans qu'aucune hiérarchisation ou classification ne régit le tout. Les vidéos tirent *globalement* leur influence de ces différentes démarches et pensées qui, de plus, se recoupent les unes les autres. Il convient de les aborder au travers d'une lecture transversale des mouvements artistiques et des courants de pensées étudiés dans ce chapitre.

On assiste dans le courant des années 1970 à une redéfinition de la pratique artistique. Ses modalités d'existence sont soumises à un processus de remise en question total. L'art, assistant à la déconstruction des conventions académiques qui l'ont longtemps déterminé, se trouve face à des considérations nouvelles. Les artistes redéfinissent leur travail et ses visées sous l'influence des bouleversements culturels qu'engendre Mai 68. Comme l'écrit Julie Bawin : « Les années 1970 constituent [...] le point culminant d'une rencontre entre deux grandes traditions critiques : la critique artistique et la critique sociale. »¹ Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les Etats-Unis prospèrent en même temps qu'ils étendent leur influence économique jusqu'en Europe. La consommation est à mise l'honneur permettant au système capitaliste de se fortifier ainsi que de creuser toujours plus profond les inégalités sociales qu'il entraîne. Inspirée par les idées et les revendications de l'Internationale Situationniste, la nouvelle génération se dresse contre cette société de biens et de profits. L'art participe à la nouvelle définition de la société d'après-guerre et s'en trouve lui aussi modifié. Les artistes des années soixante et septante ont réactivé et réactualisé, au travers de leurs travaux et de leurs œuvres, des idées qui trouvent leurs origines dans les différentes avant-gardes du début du XXe siècle. Comme l'avait déjà revendiqué le mouvement Dada, art et vie doivent cesser d'être séparés. L'art ainsi que ses conditions de création se libèrent de leurs carcans traditionnels. L'idée d'ouverture est désormais ce qui caractérise le mieux la notion

¹ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p.202.

d'art : le cloisonnement des différentes disciplines artistiques en fonction de leur médium est attaqué¹ et les différents médias sont appelés à s'entrecroiser. La transdisciplinarité s'impose dans la pratique artistique en même temps que les notions de participation et d'interactivité. Les influences d'Umberto Eco et de son ouvrage, *L'œuvre ouverte*, publié en 1962, sont palpables. Désormais, le spectateur a un rôle actif à jouer face à l'œuvre. De nouvelles formes d'art voient alors le jour, prenant notamment à contre-pied l'idée de marchandisation des œuvres d'art. La préoccupation esthétique classique est délaissée par la pratique artistique qui lui préfère désormais des problématiques de l'ordre de l'idéologie politique, de la contestation, de l'objectif révolutionnaire et du témoignage social². La qualité d'une œuvre s'élabore à partir des concepts nouveaux qui ne sont plus liés à l'idée de « beau » ou de recherches formelles. Comme résume Bawin « [...] en simplifiant passablement, on peut même admettre que les années 1970 sont celles de la diffusion, à l'échelle internationale, d'une esthétique de ‘la fin de l'art’». Quelle que soit l'astuce du travail de tel ou tel artiste, on s'aperçoit, en effet, que le monde occidental de l'art est dominé par la religion du ‘‘presque rien’’ et par le devoir de non-séduction. »³

2. Réactualisation des pensées dadaïstes

Ces nouvelles considérations esthétiques découlent en outre de la réactualisation d'idées dadaïstes : elles réapparaissent à la fin des années 50 et au début des années 60. Comme mentionné ci-dessus, les Etats-Unis imposent leur norme en Europe et si elle est d'abord économique, elle se veut également culturelle. New York devient la nouvelle capitale de l'art moderne. L'abstraction lyrique et plus particulièrement l'expressionisme abstrait, accompagné de ses préoccupations formelles, s'exportent jusqu'au Vieux Continent. Bon nombre d'artistes s'opposent progressivement à ce qui est considéré comme le nouvel « académisme »⁴ en poussant la création artistique en dehors de cette conception esthétique de l'œuvre d'art comme objet chargé de valeurs formelles⁵ et ce, en faisant revivre les principes

¹ MORISSET, Vanessa, « Arts plastiques après 1960 », *Histoires des Arts, culture.fr* [En ligne]. URL: https://www.histoiredesarts.culture.fr/hda_front/images/pdf/arts%20plastiques%201960%202018.pdf?fbclid=IwAR2KU1O1bUEQOwsWQbx85A2G6XjcNE1Mg7jv7qHjmxiSgPtyGi77ZM_CA

² LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, Dexia/La Renaissance du Livre, 2002, p.65.

³ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, *op.cit.*, p.202.

⁴ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, *op.cit.*, p.204.

⁵ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 90.

dada.¹ Yves Michaud affirme : « Le retour d'influence du dadaïsme est capital pour comprendre le foisonnement de mouvements et d'attitudes qui, durant les années 1960 et la première moitié des années 1970, vont donner une nouvelle vitalité à l'art moderne tout en faisant éclater son concept tout en précipitant sa fin. »² Une exposition organisée au célèbre MoMA de New York consacrée à la technique du collage, et « profitant surtout à Duchamp et Schwitters »³, participe à l'essor de cette génération d'artistes. Dans un communiqué de presse, le Musée explique, sous la perspective du collage, vouloir « présenter une histoire miniature des deux principaux courants picturaux du XXe siècle : les mouvements cubistes et abstraits ainsi que la fantastique tradition du dadaïsme et du surréalisme. »⁴ Ce sursaut de pensée dada a pour principale conséquence de désolidariser la démarche artistique de l'expérience esthétique traditionnelle consacrée à la beauté, au sublime ou à l'invention⁵. Là où le dadaïsme « originel » du début du XXe siècle entendait, purement et simplement, détruire la pratique artistique à l'aide de différents moyens et techniques, la réactivation de ses idées au milieu du XXe siècle est intégrée à la démarche artistique dans le but de la soumettre à la critique. L'œuvre, extirpée de sa perspective élitiste, se dote de nouvelles dimensions. De manière globale, les genres, les hiérarchies (notamment au niveau des matériaux utilisés) ainsi que la compartmentation des pratiques volent en éclats. Dès lors, le spectateur se trouve confronté à de nouvelles attitudes artistiques recourant à des supports inédits. Une œuvre peut désormais s'actualiser dans le corps de l'artiste, dans son attitude ou alors dans une simple idée, dans un concept ; elle peut également être « réduite » à une mise en situation, etc. Sont (re)mises à l'ordre du jour les techniques du collage, du montage. Il y a un intérêt pour les œuvres multimédia mais aussi pour l'installation, la performance et le happening⁶. L'objet dérisoire issu du quotidien et le retour de la figuration se créent une place dans ces recherches artistiques. Robert Rauschenberg est l'un des représentants de ces résurrections de pensées dadaïstes. Ses travaux, avec d'autres, seront regroupés sous le terme « néo-dadaïste », ce dernier ayant été popularisé au début des années 60 par les écrits de Barbara Rose⁷. La caractéristique principale des travaux néo-dada réside dans leur

¹ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, op.cit., p. 204.

² MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p. 90

³ *Ibidem*.

⁴ *Large Retrospective Exhibition of Collages by Modern Europeans and Americans*, communiqué de presse réalisé à l'occasion de l'exposition « Collage », New York, MoMA, septembre-décembre 1948 [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2828?> Traduit par nous.

⁵ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.93.

⁶ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.89-90.

⁷ Article « Neo-Dada » tiré du site officiel du Guggenheim [En ligne]. URL : <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-dada>

réactualisation de l'ironie caractérisant la démarche Dada ainsi que leur convocation d'objets trouvés et/ou d'activités banales utilisés dans le sens d'une critique qui se veut sociale et esthétique¹. Avec par exemple ses *Combine Paintings*, œuvres à la croisée de la peinture et de la sculpture, Rauschenberg délaisse le maniérisme dont faisaient preuve les héritiers de Jackson Pollock² en même temps qu'il remet en question les compartimentations et les hiérarchisations des arts. Les *Combine Paintings* sont des peintures auxquelles sont ajoutés des objets trouvés (souvent des animaux empaillés : une poule, un bouc, etc.) en même temps que des images issues de la vie quotidienne.

Rauschenberg résume ses intentions par la formule suivante : « La peinture est liée à l'art et à la vie. Ni l'un ni l'autre ne peuvent être fabriqués. J'essaye d'agir dans la brèche qui les sépare. »³ Citons également l'œuvre qui, peut-être, résume au mieux cette position de rejet vis-à-vis de l'expressionisme abstrait au profit des idées dada (l'inspiration vient, dans ce cas précis, plus spécifiquement des *Ready Made* de Duchamp) : il s'agit *d'Erased De Kooning*. Rauschenberg avait demandé un dessin à Willem De Kooning, souvent considéré comme le précurseur de l'expressionisme abstrait, pour ensuite l'effacer et le présenter tel quel, comme œuvre.⁴ Dans une perspective spécifiquement belge, Marcel Broodthaers illustre ce retour des pensées dadaïstes avec des œuvres telles que *Casserole rouge avec des moules* ou *Bureau de moules*. Les influences de Duchamp et de ses ready-mades s'observent dans ses œuvres.

Il est important d'insister sur ce retour Dada dans le cadre de l'étude des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois dans la mesure où ces idées vont être particulièrement d'actualité dans la région liégeoise et ce, grâce à la personne d'André Blavier. Au travers de sa revue *Temps Mêlés*, le bibliothécaire (mais aussi écrivain, poète et critique) verviétois qu'est Blavier s'est attaché à défendre les intentions dadaïstes et surréalistes⁵. En revendiquant l'idée que l'art doit fusionner avec la vie, ce sont évidemment les questions de beauté et de créativité qu'il entend redéfinir. Pour ce faire, il met sur pied en 1964, avec Noël Arnaud, une exposition qui a pour nom *Arts d'Extrême-Occident* et qui rassemble les œuvres d'artistes tels que Dubuffet, Jorn, Arman, Spoerri, Manzoni ainsi que Robert Filliou et Joachim Pfeufer⁶. L'intention est de revendiquer une remise en question de l'idée d'art et des

¹ *Ibidem*. Traduit par nous.

² BOUISSET, Maïten, « Rauschenberg Robert (1925-2008) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-rauschenberg/>

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence, op.cit.*, p.203.

⁶ *Idem*, p.204.

notions qu'elle véhicule pour les sortir de leur conformisme. Blavier décrit son exposition ainsi :

Exposition concoctée par Noël Arnaud et André Blavier, et dont l'intention, avouable sinon avouée, me semble être la contestation de la mort du surréalisme pictural, et l'évanouissement quasi sans trace (ce qui n'est malheureusement pas le cas du surréalisme) de cet abstrait de l'entre-deux-guerres plus qu'assoupi pour l'heure en sa prétentieuse et monotone vanité. (Je n'entends pas que mes jugements soient indiscutables, de même que je n'ai pas la boulardise d'ignorer dans le Pop Art une resucée, mais combien savoureuse et démystifiante, de Dada. Le phénomène qui compte, c'est justement que l'esprit dada, pérennel [sic.], se refasse jour impérialement, au travers des opacités vingt ans accumulées de l'informalisme vaticinant).¹

Il est d'autant plus important de mentionner André Blavier quand on connaît la proximité qu'il entretenait avec la personne de Guy Jungblut, son beau-fils. Ce dernier est le propriétaire de la galerie Yellow Now créée en 1969, rare endroit liégeois prêt à accueillir des démarches artistiques novatrices. Ce lieu sera celui fréquenté par les quatre artistes-vidéastes. La galerie « produira » les premiers films d'artistes de Lizène et de Nyst (ainsi que de Jacques Charlier)². Pour son inauguration, la galerie de Jungblut choisit précisément l'exposition de Jacques Lizène qui s'intitule (de manière plutôt révélatrice du propos ici tenu) *Il faut abolir l'idée de jugement*. C'est encore Yellow Now qui initie la première manifestation vidéo liégeoise en novembre 1971. Il s'agit de l'historique « Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision » à laquelle participe, parmi une soixantaine d'artistes, Nyst avec *Processus complet d'un homme buvant un verre d'eau* et *Observation d'une tache d'encre séchant sur un buvard* ainsi que Lizène avec *Sculptures pour message filmé, caméra et récepteur TV*³.

Selon Yves Michaud, il serait évidemment absurde et erroné de rattacher les nouvelles tendances artistiques ainsi que cette prolifération d'œuvres d'un genre nouveau au seul esprit dada.⁴ Les mentions à suivre, dans ce mémoire, des divers courants politiques et artistiques, le prouvent. Mais comme le précise Michaud, « [...] le fait est qu'au début des années 1970 se produit un sursaut avant-gardiste d'inspiration dadaïste qui aboutit à remettre en cause les certitudes modernistes en matière d'œuvre et de démarche tout en portant le projet moderne à son paroxysme. »⁵

¹ *Ibidem*.

² MELON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité » in *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, *op.cit.*, p.123.

³ *Idem*, p.125.

⁴ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, *op.cit.*, p.92.

⁵ *Ibidem*.

3. L'Internationale Situationniste

Il est important d'aborder les idées de l'Internationale Situationniste dans la mesure où ce sont ses fondements théoriques qui inspirent le mouvement de Mai 1968. A partir de cette date, les idées de l'Internationale Situationniste se répandent et vont déterminer, en quelque sorte, la décennie à suivre. Cette organisation révolutionnaire a exprimé des idées radicales sur l'art et son rôle dans la société. En effet :

Le programme révolutionnaire de l'IS entendait annihiler toute forme de représentation, rejeter l'autorité et démanteler les symboles du pouvoir, abolir l'art – y compris celui de l'avant-garde traditionnelle – et toutes les expressions du spectacle culturel, se réapproprier une vie dépossédée par la consommation et la productivité. Il s'agissait en bref de lutter contre la spoliation exercée par le capitalisme tardif.¹

Ce mouvement de pensée sera actif entre 1958 et 1969 (année de son autodissolution)². Il n'est pas surprenant que ces pensées surgissent au sein même des Trente Glorieuses, période durant laquelle le pouvoir d'achat croît, conduisant la société d'après-guerre dans ce que l'économiste John Kenneth Galbraith a appelé « l'ère de l'opulence ». L'Internationale Situationniste se construit autour d'une critique adressée au système capitaliste marchand, à la société de consommation qu'il engendre nécessairement ainsi qu'à la force d'aliénation qu'il impose aux individus. Ces derniers sont rendus passifs par le processus de dépouillement inhérent au système capitaliste. Avec Guy Debord, l'I.S. réfléchit à la notion de spectacle : la société capitaliste et la consommation de marchandises constituent un spectacle concourant à détourner l'individu, de manière insidieuse, de l'authenticité de la vie réelle. Le but poursuivi par l'organisation est une récupération par l'individu de sa vie libre, de la vie réelle. Et « l'art, selon l'IS, fait partie de ce “spectacle” qui réduit l'homme à un consommateur passif, qui lui fait miroiter le bonheur et l'aventure tout en le confinant dans l'ennui du quotidien. »³ L'art procède à un ancrage de l'individu dans la vie quotidienne et donc au détournement de l'authenticité de la réalité. A cela s'ajoute le fait que les loisirs se trouvent aussi dans le collimateur de l'I.S. Les individus y trouveraient une jouissance qui n'est pas authentique puisque les loisirs auxquels ils s'adonneraient sont, eux aussi, sous le contrôle de la société. « Le vide des loisirs est le vide de la vie dans la société actuelle, et ne peut être rempli dans le

¹ Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL: <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>

² HEISS, Rémi, « Situationnistes », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/situationnistes/>

³ Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL: <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>

cadre de cette société. Il est signifié, et en même temps masqué, par tout le spectacle culturel existant [...]. »¹ Il faut donc dépasser l'art ce qui revient, en premier lieu, à abolir toutes les formes de représentation².

Le programme de l'Internationale Situationniste prévoyait donc de mettre en œuvre des moyens et des méthodes artistiques, non pas pour produire de l'art ou critiquer la politique, mais pour produire de la réalité. Or un art ayant partie prenante dans la société de consommation ne pouvait plus remplir cette mission. Son potentiel de dénégation devait se retourner contre lui-même ; l'art, et tout la « société du spectacle » qui le définit, devait être aboli.³

Le début de l'article « L'urbanisme Unitaire à la fin des années 50 » paru dans la revue *Internationale situationniste* illustre cette position envers l'art. On y lit :

En août 1956, un tract signé par les groupes qui préparaient la formation de l'I.S., appelant à boycotter le prétendu « Festival de l'Art d'Avant-Garde » convoqué alors à Marseille, faisait observer qu'il s'agissait de la plus complète sélection officielle de « ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années 50 ». L'art moderne de cette période aura été en effet dominé, et presque exclusivement composé, par des répétitions camouflées, par une stagnation qui traduit l'épuisement définitif de tout l'ancien théâtre d'opérations culturels, et l'impuissance d'en chercher un nouveau.⁴

Les membres de l'Internationale Situationniste usent de différentes techniques et usages dans le but de transformer la réalité sociale et de se réapproprier cette vie véritable qui leur a été enlevée par le spectacle. Les membres de l'I.S. entendent, pour lutter contre la passivité ambiante, construire des *situations*, définies comme étant des « moments de la vie, concrètement et délibérément construits par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. »⁵ Globalement, ces situations peuvent être comprises comme des espèces de mises en place ludiques de situations quotidiennes et concrètes, libérées des contraintes fonctionnelles du quotidien et qui ont pour objectif de sortir les individus de leur passivité pour, au contraire, les inviter à embrasser la révolution⁶. Deux « techniques » sont notamment convoquées pour la création de situations, notion centrale dans les théories situationnistes. Il s'agit du détournement et de la dérive. Le détournement se veut être une attitude subversive qui vise à attribuer un sens nouveau et subjectif aux objets, marchandises,

¹ DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « Sur l'emploi du temps libre » in *Internationale Situationniste*, n°4, Paris, juin 1960 [En ligne]. URL :

https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_4.pdf

² Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL: <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>

³ *Ibidem*.

⁴ DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 » in *Internationale Situationniste*, n°3, Paris, décembre 1959, p.11 [En ligne]. URL :

https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf

⁵ DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation » in *Internationale Situationniste*, n°1, Paris, juin 1958, p.13 [En ligne]. URL :

https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf

⁶ Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL: <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>

biens produits dans le cadre de la société de consommation et ainsi, *in fine*, insérer de la création dans sa propre vie¹. A ce sujet, Grégory Lacroix : « Par cette pratique alliant le jeu à une critique de la société marchande, les objets du quotidien se voient donner un sens nouveau, participant eux-mêmes à faire naître une nouvelle façon de concevoir le monde. »² La dérive, quant à elle, consiste en un mouvement ou un déplacement sans but, une errance qui se soustrait aux structures urbaines contraignantes et fonctionnalisées³. Il s'agit d'une action subversive dans la mesure où elle sape les contraintes architecturales et produit une critique de l'urbanisme⁴. La dérive permet globalement d'interroger la ville du point de vue de sa possibilité à élaborer des situations, et donc, de l'appréhender comme potentiel « champ d'expérience et de vie »⁵. C'est une position par exemple défendue au travers du projet de l'« urbanisme unitaire ».

Autant que l'habitat, l'urbanisme unitaire est distinct de problèmes esthétiques. Il va contre le spectacle passif, principe de notre culture où l'organisation du spectacle s'étend d'autant plus scandaleusement qu'augmentent les moyens d'intervention humaine. Alors qu'aujourd'hui les villes elles-mêmes sont données comme un lamentable spectacle, un supplément aux musées, pour les touristes promenés en autocars de verre, l'U.U. envisage le milieu urbain comme terrain d'un jeu en participation.⁶

L'Internationale Situationniste s'attelle donc à bouleverser la vie quotidienne pervertie par le capitalisme et à y réinjecter de l'authenticité grâce à des notions qui apparaissent être cruciales et déterminantes pour la redéfinition de l'art dans les années 1970. Il s'agit des notions de prises de distance avec la représentation, de valorisation du réel, de situation, d'expérience, de jeu, de créativité ainsi que celle de participation.

4. Quand les attitudes deviennent forme

Penchons-nous, dès à présent, sur l'exposition organisée par Harald Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne intitulée *Live in your Head : When Attitudes Become Forme. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*.

¹ *Ibidem*.

² LACROIX, Grégory, *La mouvance « provoc' » du cinéma de Belgique (1963-1975)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Liège, 2008-2009, p. 46.

³ Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL: <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et-2548.html>

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *art.cit.*, p.12-13. [En ligne]. URL : https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf

Harald Szeemann est le premier à distinguer et à rassembler une cinquantaine d'artistes internationaux pratiquant l'art à partir de percepts nouveaux. L'œuvre d'art, le chef-d'œuvre, l'objet d'art dans sa connotation la plus matérielle n'est plus ce qui intéresse cette nouvelle génération d'artistes qui s'opposent au formalisme de l'expressionisme abstrait ainsi qu'au cinétisme et au Pop Art¹. Ils s'inscrivent plus volontiers dans la lignée de Duchamp, de l'intensité du geste de Pollock ainsi que de l'effort physique et de la dimension temporelle que comportent les Happenings des années 60². Ces artistes seront les grands noms des courants artistiques en devenir (Art Conceptuel, Arte Povera, Land Art, etc.). Comme le spécifie le critique Grégoire Muller, ces artistes réalisent des œuvres d'un genre nouveau :

[...] des œuvres aussi diversifiées qu'un reportage photographique sur l'exécution d'une excavation dans le désert du Nevada, une giclée de plomb sur le sol, un texte dans les journaux locaux ou un amoncellement de matériaux bruts disparates; des techniques utilisant aussi bien le métal, le néon, les réactions physico-chimiques que le feutre, la corde, la terre, la cendre ou même le saindoux.³

Muller y voit « des œuvres à la fois plus simples, moins construites, moins artificielles et plus évidentes. »⁴ L'image perd sa place dans la pratique artistique de ces jeunes créateurs, de la même façon que la préoccupation formelle ne détermine plus leurs travaux. A la place, ils font primer leurs attitudes, leurs idées, leurs intentions. Le geste de l'artiste et son attitude prennent désormais le pas sur le produit fini. C'est désormais le processus, l'élaboration qui compte. Les artistes rassemblés dans cette exposition ne sont plus des « Objektmacher »⁵ comme dirait Szeemann ; au contraire, ils tendent à se libérer de l'objet. Preuve en est l'utilisation de matériaux des plus triviaux. Le lieu de création s'en trouve perturbé : il ne se situe plus dans la matérialité de l'objet fabriqué par l'artiste, mais dans l'immatérialité du processus, de l'attitude, des gestes, etc. L'artiste n'a désormais plus besoin de s'encombrer de notions telles que le savoir-faire, la représentation, la forme, la matière : l'art doit interroger ses propres pratiques pour se remettre en question et pour se redéfinir. Cette redéfinition passe aussi par la relation que ces œuvres entretiennent avec la réalité. Comme le note d'emblée Muller, ce qui est le plus remarquable dans ces nouvelles créations, c'est la façon dont elles s'intègrent à leur environnement, à leur contexte ; plus rien n'indique qu'elles doivent être considérées comme « œuvres » plutôt que comme « choses »⁶. Le socle, le cadre ou encore le

¹ DUPLAT, Guy, « L'exposition qui bouleversa tout l'art », *La Libre*, section « Culture », 2013 [En ligne]. URL: <https://www.lalibre.be/culture/arts/l-exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-51b72cbbe4b0de6db97487c7>

² SZEEMANN, Harald, « Zur Ausstellung » in *Live in your head*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle Bern, 1969, p. 5. Traduit par nous.

³ MULLER, Grégoire « Diversité, abondance... » in *Live in your head*, catalogue d'exposition, Berne, Kunsthalle Bern, 1969, p.10 [En ligne]. URL : <http://ubu.com/historical/szeemann/index.html>

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Fabricants d'objets ». Traduit par nous.

⁶ MULLER, Grégoire « Diversité, abondance... » in *Live in your head*, art.cit., p.10.

cordon rouge sont absents ; plus aucune barrière ne sépare ces « œuvres » de la réalité. Les œuvres sont sorties de leur cadre. Les travaux du Land Art, par exemple, sont conçus pour prendre place dans la nature et, forcément, se laisser altérer par celle-ci pour, *in fine*, disparaître peu à peu. Si le réel a toujours été une préoccupation pour l'artiste, l'exposition de Szeemann marque un tournant décisif. Il ne s'agit plus de l'évoquer au travers d'une peinture, d'un dessin ou d'une sculpture (les médias utilisés ne représentent d'ailleurs plus aucune importance), mais de travailler directement avec lui. L'œuvre devient une mise en situation. Confronté à elle, le spectateur ne reste plus à distance. Il n'est plus « face à l'œuvre » mais désormais imbriqué dans la situation qu'est/que provoque l'œuvre : il est invité à participer et à s'exprimer. « Ce n'est que maintenant que le pas est tout à fait franchi : les artistes de cette génération ne présentent que des “choses”. Ils nous placent devant telle matière, devant tel fait ou devant telle situation et laissent réagir », explique Muller¹. L'expérience artistique n'est plus celle du beau, de sublime, de la satisfaction, elle relève désormais de l'ordre du conceptuel. Elle n'est plus convoquée par le sens (la vue, etc.) mais par l'esprit. Muller poursuit :

A partir de cette attitude, l'artiste n'a plus de raisons de se sentir limité par une forme, par une matière, par une dimension ou par un lieu. La notion d'œuvre d'art peut être remplacée par celle d'une chose dont la seule utilité est de *signifier*, notion très ouverte qui recouvre n'importe laquelle des recherches si différentes qu'on peut voir dans cette exposition.²

Cette exposition a été une révolution dans le monde de l'art, notamment dans la façon dont elle a permis de briser « le triangle dans lequel se trouve l'art » comme explique Szeeman qui rappelle le parcours classique d'une œuvre réalisée en atelier, exposée ensuite en galerie et finalement conservée au musée³. Les œuvres des Italiens de l'Arte Povera, souvent élaborées à partir matériaux décomposables, posent effectivement question quant à leur conservation. Comment les œuvres du Land Art peuvent-elles être exposées ou même conservées ? En plus de procéder à une redéfinition radicale de l'art, l'exposition participe à interroger le statut de l'artiste lui-même. Les œuvres de l'art conceptuel en sont un bon exemple : se présentant sous la forme d'instructions de travail, en plus d'échapper à la nécessité de la matérialisation (en constituant alors une simple information), elles peuvent être effectuées par n'importe qui, n'importe quand et n'importe où. Lawrence Weiner, interviewé en 1969 dans le cadre de l'exposition et alors qu'il est en train de faire tomber le plâtre d'un mur, révèle la signification de son geste :

¹ *Ibidem*.

² MULLER, Grégoire « Diversité, abondance... » in *Live in your head, art.cit.*, p.11.

³ SZEEMANN, Harald « Zur Ausstellung » in *Live in your head, art.cit.*, p.5. Traduit par nous.

Ceci est peu important comparé à l'idée. Si je fais cette pièce à Amsterdam ou à New York, c'est exactement la même pièce. Même si elle a l'air un peu différente, que le mur est différent, c'est la même pièce. Je n'ai même pas besoin de la faire. Quelqu'un d'autre peut la faire. [...] L'idée de détacher du plâtre est très excitante. Et que cela en fasse quelque chose d'intéressant à regarder est supplémentaire. C'est comme une information de plus, c'est tout. [...] Je pense que l'art ne doit pas s'imposer, il doit être présenté et si vous pensez que vous le voulez, prenez-le, l'information est là. Si vous ne le voulez pas, je ne vais pas vous brutaliser ou vous convaincre. C'est suffisant pour moi de présenter le travail, et c'est à vous de l'accepter ou de le rejeter.¹

Le statut du spectateur est lui aussi modifié : plus rien ne lui est imposé. Il n'est pas « constraint » à rejoindre une espèce de « consensus du goût » (si cela existe). Il est simplement invité à réagir (de toutes les façons que ce soit). La notion de liberté est sans doute celle qui définit le mieux ce nouveau mouvement artistique. Elle est le dénominateur commun à la base des différentes tendances qui composent ce dernier. L'expression artistique n'a jamais été aussi libérée ; cette nouvelle génération d'artistes se construit un panel extrêmement large de possibilités expressives tout à fait neuves. L'exposition de Szeeman relève d'une importance historique dans le monde de l'art. Elle a eu le mérite de rassembler et mettre en exergue une nouvelle génération d'artistes envisageant l'art à partir de points de vue tout aussi neufs que radicaux et entretenant des liens directs avec les avant-gardes du début du siècle.

5. L'art en Belgique dans les années soixante et septante : préoccupation manifeste pour le réel

Flor Bex, dans son texte, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation », constate une tendance au retour vers le réel dans la production artistique belge. En se livrant à un constat plutôt déprimant du siècle passé : entre les deux Guerres mondiales, la remontée des fondamentalismes religieux, les crises économiques, sociales et écologiques, l'information pervertie ainsi que les épidémies (!), Bex arrive à la conclusion que « les conditions essentielles de la (sur)vie ont cessé d'être évidentes, et la perception du réel est troublée par l'incertitude de l'existence. »² Ce phonème a pour conséquence la réintroduction du réel dans l'art, ce dernier voulant non seulement le redécouvrir mais aussi le soumettre à un regard critique³. Les vidéos des « trois Jacques » et celles de Courtois s'inscrivent parfaitement dans cette tendance artistique orientée vers le réel et sa critique. Le

¹ Interview de Lawrence Weiner dans le cadre de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, 1969 [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=l7dK-9w_LGg

² BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation » in *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p. 32.

³ *Ibidem*.

réel, la vie quotidienne, le commun occupent une place primordiale dans leur production vidéographique. Le texte de Bex est utilisé dans cette partie pour mettre en lumière quelques artistes belges et leurs œuvres qui comportent des correspondances évidentes avec les vidéos des quatre artistes. Le propos est de montrer que les vidéos du corpus de ce mémoire s'inscrivent dans un certain héritage, spécifiquement belge cette fois, qui contribue à les influencer.

La peinture de Roger Raveel (1921- 2013) est déterminée par l'environnement rural immédiat du peintre¹. Les choses ordinaires, la nature, le monde paysan et les motifs ruraux sont à la base de nombreux de ses tableaux comme, par exemple, *Homme avec un fil au jardin* (1952-1953) montrant un fermier - sans doute celui de *Paysan se creusant la tête* (1953-1956) - en train de construire sa clôture. Il tente peut-être d'éviter que le taureau de *Taureau* (1957) ne s'ensuive et se retrouve dans le jardin du peintre. Ce dernier semble y tenir, comme en attestent ses tableaux *De mon jardin* (1949) et *Mon jardin* (1962). L'intérêt que Raveel porte au réel s'actualise aussi dans l'intégration, dans ses peintures, d'objets issus de la vie courante. C'est par exemple le cas de *Fenêtre* (1962), œuvre dans laquelle, comme le titre l'indique, est inséré un cadre de fenêtre devant la toile². Pour *Basse-cour avec pigeon vivant* (1962-1963), c'est une cage d'oiseau qui est greffée à la toile (et dans laquelle devait apparemment se trouver un pigeon vivant qui, suite au stress encouru lors de l'exposition, fut retiré)³. En 1968, Raveel va même jusqu'à présenter un objet en lui-même, à savoir une charrette (qui le préoccupait depuis 1952, l'année de la peinture *Homme jaune avec charrette*). L'œuvre est intitulée *La Charrette pour transporter le ciel*. Les motifs ruraux de Raveel font écho à l'univers des vidéos de Jacques Louis Nyst : tous deux attachent une importance particulière aux richesses du monde de la campagne et de ses animaux. Ajoutons que Raveel accorde une attention particulière à la vie familiale⁴. Celle-ci se retrouve dans la relation étroite qui unit Jacques Louis et sa femme Danièle. Dans une de leurs vidéos qui sera analysée par la suite, Nyst nous donnera à voir Danièle, et ce, au travers d'une fenêtre...

¹ BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation» in *L'art en Belgique depuis 1975*, *op.cit.*, p.34.

² *Ibidem*.

³ DUPLAT, Guy, « Le beau vélo de Raveel », *La Libre*, section « Culture », 2009 [En ligne]. URL : <https://www.lalibre.be/culture/arts/le-beau-velo-de-raveel-51b8a94de4b0de6db9b64628>

⁴ BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation» in *L'art en Belgique depuis 1975*, *op.cit.*, p. 34.

Jef Geys (1934-2018)¹ nous intéresse également pour sa façon de pratiquer l'art en dehors de tout principe hiérarchique. L'œuvre de Geys se construit autour des notions d'égalité et d'équivalence, notamment entre ce qui est considéré comme artistique et non artistique ainsi qu'entre ce qui est perçu comme une culture « d'élite » et culture populaire.² Son idée datant de 1970-1971 de dynamiter le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers en est une belle illustration ; l'art doit communiquer avec le peuple et non plus être enfermé derrière les portes élitistes des musées³. Sa pratique artistique (même s'il a toujours revendiqué qu'il ne faisait pas de l'art)⁴ passe par une volonté de rencontre entre l'art et la vie quotidienne. Ce concept s'illustre dans un projet spécifique, peut être celui qui a fait le plus parler de lui, à savoir *Le Tour de France 1969 d'Eddy Merckx*. Ce projet s'articule autour d'une série de photographies prises par Geys qui, durant l'été historique de 1969, embarque dans sa Citroën 2CV pour suivre l'entièreté du Tour et celui qui le gagnera pour la première fois cette année-là. L'intérêt de ces photographies réside dans leur façon de traiter et de documenter le Tour en dehors de tout sensationnalisme et loin du glamour de cette course.⁵ Jef Geys, à la croisée de la sociologie, de l'ethnographie et de l'artistique, « fait l'éloge du caractère ordinaire du monde du cyclisme et de ses supporters. »⁶ Merckx, les autres coureurs, les supporters, les voitures-balais, les passants, les rues comblées, les villes sont traitées sur un pied d'égalité. En 40 ans, Geys produira 40000 clichés⁷ ; il y immortalise en particulier la vie d'amis, de connaissances⁸ ou même d'un bodybuilder. Il constitue un impressionnant répertoire d'images qui se veut être une espèce d'« ode à la banalité »⁹. La pratique de Geys, surtout dans sa documentation de personnes de la vie ordinaire qu'il tend à rendre artistique, fait évidemment écho à Jacques Lennep et son Musée de l'homme. A la base des deux projets (tous deux interdisciplinaires) réside la volonté de faire éclater l'idée d'un art supérieur, condescendant et emprisonné dans les musées.

¹ Article « Jef Geys, Le tour de France 1969 d'Eddy Merckx » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL : <https://www.bozar.be/fr/activities/149475-jef-geys>

² ERGINO, Nathalie, *et alii.*, *Jef Geys, Le Tour de France 1969 d'Eddy Merckx, Les Plantes médicinales*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/Rhônes-Alpes, 2017 [En ligne]. URL: http://i-ac.eu/downloads/gdv_jef_geys.bat.pdf

³ Article « Jef Geys : Ode à la banalité » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL: <https://www.bozar.be/fr/magazine/157376-jef-geys-ode-a-la-banalite>

⁴ *Ibidem*.

⁵ Article « Jef Geys, Le tour de France 1969 d'Eddy Merckx » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL : <https://www.bozar.be/fr/activities/149475-jef-geys>

⁶ Article « Jef Geys : Ode à la banalité » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL: <https://www.bozar.be/fr/magazine/157376-jef-geys-ode-a-la-banalite>

⁷ *Ibidem*.

⁸ BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation » in *L'art en Belgique depuis 1975*, *op.cit.*, p.37.

⁹ Article « Jef Geys : Ode à la banalité » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL: <https://www.bozar.be/fr/magazine/157376-jef-geys-ode-a-la-banalite>

L'artiste Denmark (de son vrai nom Marc Robbroeckx, né en 1950)¹ s'impose à nous dans le cadre d'une comparaison (qui reste prudente) avec la démarche de certaines vidéos de Jacques Louis Nyst ainsi que, celles de Jacques Lizène. Un rapprochement peut être établi vis-à-vis de Nyst (et plus particulièrement sa vidéo intitulée *L'Objet*) dans la mesure où Denmark, d'une part, introduit des objets du quotidien dans sa démarche artistique et, d'autre part, les soumet à une manipulation qui s'en prend à la fonction signifiante de ceux-ci². Dans son projet *Lettres mortes* datant de 1974, Denmark recourt à des journaux et des livres. Il leur impose un processus de transformation : ils sont coupés en bandes horizontales avant d'être pressés et collés en un tout et ce, en prêtant attention à ce que la structure originale et le format de base soient respectés³. Ce geste entraîne plusieurs conséquences en termes de signification. Le fait que seules des traces du texte que contiennent ses écrits soient encore visibles tout en étant illisibles est le signe de cette modification de sens que vise Denmark. Comme le résume Bex :

[...] les objets gardent l'aspect formel de leur fonction antécédente, mais ont revêtu le statut d'objet d'art ; ils restent reconnaissables, mais sont devenus inutilisables, illisibles, inconsultables. Il y a neutralisation et perte du sens initial, et création d'une nouvelle signification critique, voire subversive. Il ne reste que la mémoire de ce qui existait, mais qui n'est plus : l'imaginaire en a pris possession.⁴

Si la démarche de Denmark rappelle en certains points celles de Nyst, l'objet de sa critique est proche de celui que l'on décèle dans les vidéos de Jacques Lizène. L'utilisation originelle des écrits que s'approprie Denmark est détournée : au lieu d'être des vecteurs d'information utilisés dans le cadre de la société moderne, ils tiennent dorénavant un discours, non plus à son service, mais porté sur cette même société. L'univers médiatique, la prolifération d'informations et de représentations se situent au cœur de la critique de l'artiste anversois. Ce flux informationnel n'a jamais été tel et pourtant, Denmark n'a pas le sentiment d'un accès plus satisfaisant au réel pour autant. De plus, il devient impossible pour tout un chacun de suivre et consulter chacune des nouvelles informations qui s'accumulent et inondent de nouveaux médias toujours plus diversifiés⁵. Cette critique rappelle celle de Lizène et son habitude à pratiquer de nombreux remakes. Lui aussi laisse à penser, en

¹ Article « Denmark, 1950 » tiré du site officiel du Musée d'Art Contemporain d'Anvers, MHKA [En ligne]. URL: <https://www.muhka.be/fr/collections/artists/d/artist/105--denmark>

² BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation » in *L'art en Belgique depuis 1975*, *op.cit.*, p.43.

³ Article « Dead Letters » tiré du site officiel de l'artiste Denmark [En ligne]. URL : <http://denmark-artist.com/work/work-dead-letters>

⁴ BEX, Flor, « A la recherche du réel dans la présentation et la représentation » in *L'art en Belgique depuis 1975*, *op.cit.*, p.43.

⁵ Article « Denmark, 1950 » tiré du site officiel du Musée d'Art Contemporain d'Anvers, MHKA [En ligne]. URL: <https://www.muhka.be/fr/collections/artists/d/artist/105--denmark>

recyclant nombre de ses œuvres, qu'il conteste le phénomène de surproduction qui caractérise le monde médiatique et aussi le monde artistique.

Un autre pan de l'art belge, s'inscrivant dans la continuité des préoccupations pour le réel, doit être abordé. Il s'agit de l'intérêt croissant, en art, pour la nature et l'écologie. Cette facette de la production artistique belge est analysée dans le texte de Johan Pas « “Ce n'est pas du Land-Art” Aspects écologiques dans l'art belge depuis 1975 ». Dans les années 60, la conscience écologiste se développe et pénètre l'art : la pratique du Land Art qui explose à la fin des années 60 et au début des années 1970 en est la preuve. La quête du réel dans l'art belge soulevée par Bex doit être enrichie d'un aspect spécifique : celui de la préoccupation et de la place nouvelle de la nature dans l'art. Deux des artistes belges précédemment cités s'inscrivent d'ailleurs dans ces nouvelles intentions. Roger Raveel, en plus de mettre à l'honneur le monde rural dans ses peintures, s'était fait remarquer lors d'une action menée en 1971 sur la Lys à bord d'un radeau. L'action avait pour but de protester contre le comblement d'un pan de rivière à Machelen-Deinze, ce qui aurait évidemment bouleversé le paysage du village auquel Raveel semblait attaché¹. Jef Geys, quant à lui, avait demandé en 1969 au musée de Middelheim s'il était possible qu'une partie de leur terrain soit mise à sa disposition pour qu'il puisse « le bêcher à grosses mottes et le fumer » afin d'y planter du blé le printemps suivant². La place attribuée à la nature et aux animaux de basse-cour dans les vidéos de Jacques Louis Nyst peut être réinterprétée sous l'angle de ces intentions écologiques. Ajoutons que dans le cadre de son Musée de l'homme, Lennep consacre une exposition à Paul Van Bosstraeten, un cultivateur d'orchidées. L'événement a lieu en 1977 au Jardin botanique de Bruxelles³. De plus, Lennep et Nyst ont l'idée d'organiser, dans le cadre du Cercle d'Art Prospectif, une exposition sur le thème du jardin. Intitulée *Le jardin-lectures*, elle se tient au Jardin Botanique de Bruxelles du 20 décembre 1977 au 9 janvier 1978⁴.

Pierre Courtois est pourtant celui chez qui l'influence de ces pensées et de la pratique du Land Art se reflètent le mieux. Ses vidéos (qu'il s'agira d'analyser plus profondément par la suite) convoquent certes la nature, mais pas en elle-même. En effet, « la nature à l'état sauvage ne l'intéresse pas, ni les émois qu'entraînent les forêts impénétrables ou les espaces

¹ PAS, Johan, « “Ce n'est pas du Land-Art” Aspects écologiques dans l'art belges depuis 1975 » in *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.101.

² *Ibidem*.

³ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.38-39.

⁴ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, Dexia/La Renaissance du livre, 2002, p.51.

vierges. Pierre Courtois est plutôt un arpenteur dans l'âme. »¹ La trace de l'homme sur la nature, l'arpentage et le jalonnage des terres, la nature domptée, voilà ce qui semble davantage être ses thèmes de prédilection. Dans sa vidéo *Coupures*, Courtois filme la nature, les paysages belges mais sous le concept de coupure. Les marques (dans ce cas-ci des coupures de toutes sortes) imprimées par l'homme sur la nature sont les premières protagonistes de sa vidéo : on y voit un couteau enfoncé dans l'herbe, une bande blanche délimitant des parcelles, etc.² Dans cette mesure, il est logique que Courtois se mue, dans ses vidéos, tantôt en un cartographe, tantôt en un archéologue mais également en un géologue. La démarche de Courtois rappelle celle de Daniël Dewaele. Dans le cadre de son travail photographique *Accès interdit*, Dewaele prend en photo, de 1977 à 1996, chacun des panneaux interdisant l'accès à une zone précise qu'il rencontre lors de ses promenades³. Il conteste, par l'accumulation de ses photographies, ce qui semble justement intéresser Courtois : la nature domptée, jalonnée et délimitée, dans ce cas-ci, par des panneaux d'interdiction. La confrontation entre nature et culture, l'empreinte de l'homme sur la nature ainsi que les sciences étudiant la nature participent à la grammaire artistique de Courtois.

A la suite de ce tour d'horizon, on se rend compte à quel point l'art est amené à s'ouvrir et à se redéfinir en fonction de notions et concepts divers (tels que la situation, le réel, la nature, la déhierarchisation, l'égalité, etc.) qui font leur apparition à l'époque. Globalement, l'art n'est plus pratiqué sous le prisme du concept du « beau » ou de l' « agréable ». Il a désormais une nouvelle nature et de nouvelles « fonctions », autres que la recherche formelle. Selon les termes de Harold Rosenberg (dans son ouvrage *The De-Definition of Art* publié en 1972), l'art se dé-définit autant qu'il se dés-esthéticise, c'est-à-dire qu'il perd tant sa définition que ses composantes esthétiques de plaisir et de beauté.⁴ Rosenberg écrit dans son introduction :

La nature de l'art est devenue incertaine. Du moins, elle est ambiguë. Personne ne peut dire avec assurance ce qu'est une œuvre d'art ou, plus important encore, ce qui n'est pas une œuvre d'art. Quand il y a toujours objet d'art, comme en peinture, il s'agit de ce que j'ai appelé un objet angoissé : il ne sait pas s'il s'agit d'un chef-d'œuvre ou d'une ordure. Il peut, comme dans le cas d'un collage de Schwitters, être littéralement les deux.

¹ DUQUENNE, Olivier, extrait de la monographie *Traits d'union*, Editions Luc Pire, 2012 [En ligne]. URL: <https://www.pierrecourtois.be/wp-content/uploads/2019/05/dexxbut-de-...les-premieux-annexes-ou-les-jalons-du-promeneur.pdf>

² Article « Coupure » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/work.jsp?p=work.jsp&workid=e2e5400bca64404792eb63cec5fc0aee>

³ PAS, Johan, « “Ce n'est pas du Land-Art” Aspects écologiques dans l'art belge depuis 1975 » in *L'art en Belgique depuis 1975*, op.cit., p.103.

⁴ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.93.

La nature incertaine de l'art n'est pas sans avantages. Elle conduit à l'expérimentation et au questionnement constant. Une grande partie du meilleur art de ce siècle vient d'un débat visuel à propos de ce qu'est l'art. Etant donné la nature changeante de la réalité du XXe siècle et la série ininterrompue de bouleversements dans lesquels le monde a été plongé depuis la Première Guerre mondiale, il était inévitable que les processus de création se soient détachés des formes fixées et obligés d'en improviser de nouveaux à partir de ce qui se trouvait à portée de main.¹

¹ ROSENBERG, Harold, *The De-Definition of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972, p.12-13.
Traduit par nous.

Deuxième partie : Analyse des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois - Prise de distance avec la représentation

L'hypothèse que défend ce mémoire est que, au travers de leurs vidéos, les quatre artistes, chacun à sa façon, auscultent le concept artistique dans le but de l'ouvrir à de nouvelles propositions, de nouvelles définitions. Le médium vidéo devient entre leurs mains un outil d'analyse du fonctionnement de l'art, une loupe grossissante mettant en lumière les questions de l'œuvre : ses limites, le rôle de l'artiste, celui du public, etc. Chez Lennep, Nyst, Lizène et Courtois, l'art est son propre objet. Ce que l'on constate dès lors, c'est que les vidéos des quatre artistes soulèvent des questions qui trouvent écho dans diverses mouvances de l'art contemporain des années soixante et septante. De cette façon, elles rejoignent certaines préoccupations artistiques contemporaines. Dès lors, ce mémoire envisage, dans un premier temps, d'analyser ces créations vidéos, pour ensuite les replacer dans les diverses tendances que développe l'art contemporain à l'époque et ce, dans le but de mettre en lumière de potentiels liens et de similaires préoccupations (qu'elles soient artistiques, politiques, philosophiques, etc.). L'analyse réunit les productions des quatre vidéastes sous un même chapeau : c'est une analyse globale de leur production vidéographique qui est ici produite. L'objectif est d'amener les vidéos à se « faire parler » les unes les autres ; elles seront donc abordées autour de plusieurs thématiques sans ordre ou hiérarchie spécifique.

CHAPITRE III : Critique de la représentation

Les vidéos des quatre artistes reposent toutes sur un même dénominateur commun, à savoir le questionnement de la représentation. Utiliser un médium neuf dont les qualités technologiques permettent la captation et l'enregistrement d'images du réel pour précisément prendre à revers cette particularité et s'en détourner engendre évidemment des conséquences et des questionnements. Lennep, Lizène, Nyst et Courtois s'emparent du nouveau médium vidéo, sans pourtant ressentir le besoin d'explorer ses capacités propres mais ce, spécifiquement en termes de création d'images. Les vidéos belges des débuts n'ont rien de technologique, elles ne profitent pas des possibilités de trucage qu'offre la vidéo. Ces vidéos « des premiers temps » sont pour la plupart exemptes de procédés technologiques tels les effets spéciaux ou même le principe de montage. En règle générale, aucun effet visuel n'est exploité : leurs vidéos ne sont pas réalisées pour la beauté qu'elles pourraient produire, il n'y a aucune recherche formelle. L'idée d'une « image vidéographique » spécifique ne semble pas les intéresser, tout au contraire. La qualité médiocre de ces vidéos en atteste et trahit les conditions rudimentaires dans lesquelles elles ont été réalisées ; Lennep, lors d'une interview menée par le centre bruxellois Argos, n'hésite pas à parler de « bricolage » pour ces premières créations (dont plusieurs, d'ailleurs, ont dû être tournées à plusieurs reprises). Les vidéos des débuts ne sont pas le moins du monde considérées comme des « fenêtres ouvertes sur le réel », pour reprendre une terminologie connue. Tout est fait pour que le spectateur ne perde jamais de vue que ce qu'il voit est une image, une représentation et non la réalité ou une forme de réalité. Cela s'observe de plusieurs façons.

1. Spectateur leurré

Dans le courant des années 1973 et 1974, Lennep a réalisé une série de vidéos rassemblées sous l'appellation « vidéos relationnelles ». Y sont regroupées les vidéos intitulées *L'écran*¹, *Les chaussures*², *La Cible*³, *La poignée de porte*⁴, *L'escargot*⁵, *Dialogue avec une caméra*⁶, *L'aile en cage*⁷, *Composition triangulaire*⁸, *Photo*⁹, *TV réalisme*¹⁰, *La*

¹ 1973-1974, 0'43, noir et blanc.

² 1973-1974, 0'26, noir et blanc.

³ 1973-1974, 0'44, noir et blanc.

⁴ 1973-1974, 0'28, noir et blanc.

⁵ 1973-1974, 1'39, noir et blanc.

⁶ 1973-1974, 1'03, noir et blanc.

⁷ 1973-1974, 0'34, noir et blanc.

*peinture ancienne*¹¹, *La peinture moderne*¹², *Une poussière dans l'œil*¹³ et *Vive la peinture !*¹⁴. Lennep s'adonne à une réflexion sur la notion de représentation. L'artiste exploite de façon récurrente un stratagème que l'on pourrait qualifier, par extension de sens, de « tromper-l'œil ». Le spectateur, chez Lennep, est souvent piégé. *Photo*, par exemple, est une vidéo durant laquelle la caméra filme un homme au niveau de la taille puis remonte petit à petit jusqu'à ses bras croisés sur son torse et, finalement, son visage. En tant que spectateur, durant les premières secondes de la vidéo, on s'attend à voir cet homme se mouvoir car on a l'impression que Lennep filme un homme de chair et d'os. Le spectateur contemple simplement ce corps et attend un signe de vie de cet homme, un mouvement de bras, un clignement d'œil ou pourquoi pas un sourire. Pourtant, cette attente spectatorielle va très vite être déjouée. Un sentiment plutôt glaçant de parfaite immobilité se dégage tout à coup de l'homme lorsque le spectateur se rend compte qu'il ne s'agit là que d'une photo (de Lennep lui-même, en l'occurrence). L'homme n'a pas été filmé lui-même, ce n'est qu'une reproduction en deux dimensions de sa personne qui est donnée à voir. C'est un mot qui permet de remettre en cause la réalité du contenu de la vidéo : « photo » est inscrit sur le dessus de la photographie filmée et « couvre » le visage de Lennep. On peut encore citer *Poignée de porte*, vidéo qui exploite le même principe que celui à l'œuvre dans *Photo*. Cette vidéo est un plan fixe sur une poignée de porte. Il ne se passe rien jusqu'à ce que la poignée se mette à vaciller : il devient alors évident qu'il ne s'agissait que de l'image d'une poignée de porte que Lennep, tout à coup, déchire devant nos yeux interloqués. Prenant pour objet une photo, à savoir une pure représentation, ces vidéos tiennent un discours sur la notion d'image ainsi que celle, plus généralement, de représentation. Le principe mis à l'œuvre dans *Photo* et *Poignée de porte* est renversé dans *TV réalisme*. Dans *TV réalisme*, le spectateur se croit d'emblée face à une représentation et non plus face au réel. En effet, la vidéo montre un poste de télévision allumé et posé devant un fond blanc tout à fait neutre et transmettant l'image d'un paysage campagnard. Seul élément d'étrangeté pour le moment, le poste de télévision est porté par deux mains. Cependant, à première vue, ce détail ne capte pas l'attention spectatorielle qui plutôt est attirée par l'image télévisée. Alors que le spectateur a à peine le temps de constater qu'un traveling de gauche à droite est en train de s'effectuer pour dévoiler

⁸ 1973-1974, 1'08, noir et blanc.

⁹ 1973-1974, 0'19, noir et blanc.

¹⁰ 1973-1974, 0'21, noir et blanc.

¹¹ 1975, 1'40, noir et blanc.

¹² Nous supposons entre 1973 et 1975, 6'00, noir et blanc.

¹³ Nous supposons entre 1973 et 1975, 2'10, noir et blanc.

¹⁴ 1973-1974, 0'30, noir et blanc.

le reste du paysage, il se rend compte que c'est en fait tout le décor mis en scène par Lennep qui se déplace. Aucun traveling ne s'effectue, c'est le poste de télévision qui est physiquement déplacé par deux hommes portant tout le dispositif. Le poste de télévision a en fait été vidé, seule sa structure a été conservée : il n'est plus qu'un cadre auquel a été collé un carton blanc assumant le rôle de fond neutre. Cet ensemble n'est en fait qu'un « trompe l'œil » destiné à interroger le spectateur et à susciter en lui un questionnement sur la nature de l'image. Ce même principe se trouve décliné une seconde fois dans *L'écran*. La vidéo met en scène un poste de télévision posé par terre, devant un fond neutre. Ce poste de télévision retransmet les images d'un homme (Lennep lui-même, encore une fois) qui, tel un mime, fait exister, par ses gestes, l'espace restreint dans lequel le poste de TV, en le transformant en image, semble l'enfermer. Sa main frôle les limites physiques du cadre. Il feint d'être coincé de l'autre côté de l'écran quand tout à coup, son bras se fait matériel, devient physique et traverse l'écran comme pour venir effleurer son public. Le principe est le même que dans *TV réalisme* : il s'agit d'un poste de télévision vide. Lennep s'est simplement placé de l'autre côté et s'est arrangé pour dissimuler le bas de son corps, de manière à ce que seules sa tête et ses épaules apparaissent dans les limites de l'écran (qui n'est plus là non plus). Alors que le public pensait être face à une simple image, sa perception étant encore trompée, il est en fait face au « vrai » Lennep, plus exactement à l'image du vrai Lennep et non pas à l'image de l'image. Cette relation au spectateur basée sur le leurre que l'on trouve chez Lennep se constate également dans une vidéo de Pierre Courtois intitulée *Troisième Age*¹⁵. Cette vidéo met en scène un homme âgé portant des lunettes de soleil, assis sur une chaise devant un fond neutre. Aucune action ne se passe ; l'homme est offert tel quel à la vue du spectateur. Une minute s'écoule avant que le personnage n'enlève ses lunettes ainsi que le masque qu'il portait. Le spectateur a encore été trompé : le « vieil » homme n'était en fait que Courtois lui-même qui, un rictus aux lèvres, se joue de la perception spectatorielle. Lennep et Courtois manifestent visiblement l'intention d'ébranler le spectateur. Celui-ci se « fait avoir », sa perception le trompe. Lennep et Courtois semblent le pousser dans une forme de vision qu'ils instaurent eux-mêmes au début de leurs vidéos pour ensuite le sortir – brusquement ou non – de cet état au terme de la bande. Les deux artistes maintiennent le spectateur dans un état passif de perception pour ensuite le révéler, le mettre en lumière et enfin le dénoncer en le détruisant par le choc ou la surprise. Citons enfin *Vive la peinture*¹⁶ de Lennep qui consiste en

¹⁵ 1975, 1'18, noir et blanc.

¹⁶ 1973-1974, 30 sec, noir et blanc. Les titres varient. Chez Argos à Bruxelles, cette vidéo est répertoriée sous l'appellation « Tapisserie ». Lors de son visionnage au Ludwig Forum für Internationale Kunst d'Aix-la-

un plan fixe sur un mur tapissé jusqu'à ce que Lennep se mette soudain à hurler « Vive la peinture ! ».

2. Tendance au rejet de la représentation

Une réflexion identique sur la représentation structure la production vidéo de Jacques Lizène des années 1970. Mais là où Lennep et Courtois semblent adopter une position interrogative vis-à-vis de cette notion, Lizène apparaît plus radical. Il rejette purement et simplement l'idée de la représentation. Cette attitude s'observe dans son œuvre qui comporte des tendances iconoclastes. Un premier exemple, bien qu'il ne soit pas rattachable au médium vidéo, en atteste. En 1970, Lizène participe à l'exposition *Art spécifique*, organisée par l'APIAW, où il propose, tout simplement, « un travail autour de toiles et de châssis vides [...] »¹⁷. Son film *Traveling sur un mur (Je ne procréerai pas)*¹⁸ traduit clairement le cœur de sa démarche. La caméra ne cesse de balayer, d'un côté et puis de l'autre, un mur de briques. Ce balayage dure quelques instants (près de trois minutes), pour finalement s'arrêter sur les mots suivants écrits à la craie sur ce même mur : « Je ne procréerai pas ». Ce simple mot d'ordre est effectivement à l'origine de plusieurs films et vidéos, comme le prouve, par exemple, son film intitulé *Caméra à hauteur des yeux, du sexe, des pieds*¹⁹ datant de 1971. Lizène se trouve en ville, au milieu de la foule de passants qu'il filme en trois temps, comme l'indique le titre. Dans un premier temps, la caméra est placée à hauteur des yeux : l'image, bien qu'elle ne soit pas d'une grande qualité, est tout à fait lisible, stable et figurative. Mais ensuite, à mesure que le point de vue descend le long du corps de Lizène, le spectateur assiste à une dégradation de la qualité des images qui deviennent de plus en plus tremblotantes, floues et, finalement, tout à fait chaotiques. Le spectateur n'a bientôt plus d'autre choix que de détourner le regard d'une telle production, au risque d'attraper le mal de mer. *Caméra à hauteur des yeux, du sexe, des pieds* est un film constitué d'images de plus en plus médiocres, de moins en moins figuratives. Le principe de dégradation progressive de l'image à l'œuvre dans ce film peut s'appliquer plus globalement à l'ensemble de la production cinématographique et vidéographique de Lizène qui a fait de la médiocrité un choix stylistique délibéré. Les films et vidéos qu'il produira par la suite exploiteront toujours plus radicalement ce processus de

Chapelle, le carton d'entrée de la vidéo indique « Vive la peinture ». Cette vidéo a été tournée deux fois, les motifs de la tapisserie variant d'une vidéo à l'autre. Le principe est le même dans les deux vidéos.

¹⁷ BISET, Sébastien S. th., DELAUNOIS, Alain, *CAP à Liège*, Crisnée, Centre wallon d'art contemporain, La Châtaigneraie, Yellow Now, coll. « Côté arts », 2015, p. 52.

¹⁸ 1971, 8mm, 2'56, noir et blanc.

¹⁹ 1971, 8mm, 4'31, noir et blanc.

« défiguration », de disqualification de l'image. Ainsi, *Un film barré à la main*²⁰ est une réalisation dont chacune des images constitutives a été barrée à l'aide d'un feutre. Lizène produit ainsi une œuvre délibérément disqualifiée. Si l'artiste (pro)crée tout de même quelque chose, ce processus de création va automatiquement de pair, chez lui, avec un processus d'annihilation. Le meilleur exemple de cette idée est sans doute le film *Absence de sujet filmé*²¹. Bien que ce film soit perdu, il est tout à fait révélateur de constater que le visionner n'est même pas nécessaire pour comprendre l'intention de l'artiste. Et pour cause, celui-ci réalise ce film en laissant le cache sur l'objectif de la caméra ... On peut également citer le film 8mm *Interruption de la lumière*²² qui exploite – mais pas jusqu'au bout – le principe d'*Absence de sujet filmé*. Ce film consiste en un plan fixe sur une prise électrique dans laquelle est branché un câble, celui du projecteur qui illumine la scène. Après quelque temps, une main apparaît dans le champ et débranche le câble. Plus de lumière, plus d'image. Serait-ce symboliquement le geste à la base de toute l'œuvre de Lizène ?

On retrouve cette démarche chez Lennep (d'une manière moins extrême) dans sa vidéo *La peinture ancienne*. Cette vidéo montre Lennep en train de peindre, tout en sifflotant, une toile blanche posée sur un chevalet. A nouveau, cette vidéo prend pour thème la représentation elle-même (on voit Lennep peindre), tout en problématisant cette notion ; il ne fait que feindre de peindre. En effet, la toile reste blanche avant de disparaître. Il ne restera bientôt plus que le châssis vide (ce qui n'est pas sans rappeler l'exposition de Lizène *Art Spécifique*), avant que le chevalet lui-même se volatilise. Citons enfin *La peinture moderne*. Dans un premier temps, Lennep, en costume, est filmé devant un fond neutre. Il se met à décrire un tableau que le spectateur n'apercevra jamais. A la moitié de la vidéo, Lennep disparaît du champ en continuant pourtant sa description. Le spectateur est laissé seul face au fond neutre : il ne lui reste que son imagination pour tenter de « percevoir » l'œuvre en question.

3. Insistance sur le caractère construit des images produites

De ces vidéos, émerge une tendance à insister sur le fait que les images vidéographiques sont construites. Lennep rappelle que ses vidéos sont elles-mêmes des représentations dans la mesure où elles sont le produit d'un outil bel et bien matériel. Lennep ne cesse de souligner le caractère tangible de ses créations. La caméra, contrairement aux conventions habituelles, ne

²⁰ 1972, 16 mm, 1'31, noir et blanc.

²¹ 1971, œuvre perdue.

²² 1971, 8mm, 3'39, noir et blanc.

se fait pas oublier dans ses vidéos. Il y a une insistance constante sur sa présence ; l'artiste va même jusqu'à personnaliser la caméra. Dans plusieurs vidéos, elle joue le rôle d'un personnage. C'est le cas dans *Dialogue avec une caméra* où celle-ci répond aux messages que lui envoie Lennep par sémaphore. Le principe est exactement le même avec *Une poussière dans l'œil*. On y voit des personnes incommodées par une poussière dans l'œil avant que ce ne soit, tout simplement, la caméra qui en soit gênée. Apparaît alors à l'écran, par processus d'incrustation, une tache noire qui oblitère la vue, tant celle de la caméra que celle du public. Chez Lizène, l'image est également abordée du point de vue de la « monstration des procédés de fabrication »²³. La caméra, loin de se faire oublier, devient également un des personnages de ses films et vidéos. Dans deux courtes vidéos datant de 1971, *Tentative de dressage d'une caméra*²⁴ et *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra*²⁵, Lizène se met en scène face à une caméra qui semble douée de conscience. Elle répond, tel un chien bien dressé, aux ordres que lui donne le vidéaste : elle fait la belle puis se recouche. Dans la deuxième bande, Lizène face à la caméra, feint d'échapper à son champ de vision pour se cacher dans son hors-champ. Inlassablement, la caméra ne cesse de recentrer, recadrer Lizène et, ainsi, de la faire apparaître à l'image. Ses multiples tentatives d'échapper à la surveillance de la caméra, en plus de révéler sa présence, mettent également en lumière les notions de champ et de hors-champ et, plus généralement, de cadre. Il en va de même pour son film 8 mm *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*²⁶. On y voit Lizène se contorsionner pour, à tout prix, rester dans le cadre de l'image alors que la caméra, en zoomant, ne cesse de resserrer le champ. De cette manière, les images de Lizène s'annoncent d'emblée comme des artifices énonciatifs qui ont pour but de questionner le langage qui les constitue.

4. Principe de mise en abyme

Le spectateur, face à certaines vidéos, est confronté à son propre statut. Les conditions spectatorielles sont rejouées, elles sont mises en abyme et sont donc rappelées à celui qui regarde les vidéos. Le spectateur est, de cette manière, incité à réfléchir à son statut et à le réévaluer. Il y a une espèce d'effet miroir qui s'installe du point de vue spectatoriel dans certaines vidéos, la plus flagrante sous ce rapport étant *La peinture moderne* de Lennep. Comme expliqué ci-dessus, Lennep, filmé devant un fond neutre et face caméra, se met à

²³ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo. A propos de l'œuvre des Nyst » in *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, op.cit., p.197.

²⁴ 1971, Portapack Sony, 1', noir et blanc.

²⁵ 1971, Portapack Sony, 1', noir et blanc.

²⁶ 1971, 8mm, 2'24, noir et blanc.

décrire un tableau qui, selon ses propres termes « fut produit à de nombreux exemplaires ». L'œuvre est rectangulaire, annonce-t-il, tout en faisant un pas vers la caméra et en dessinant gestuellement un rectangle avec sa main. Son geste consiste à surligner les limites de l'écran regardé par le spectateur. « Mais, ses coins sont arrondis » continue-t-il, tout en mimant les gestes correspondant à sa description. « Elle est en outre protégée par une vitre légèrement bombée. » A ce stade de la description, il est évident que l'œuvre décrite n'est d'autre qu'un poste de télévision. A partir d'ici, *La peinture moderne* aurait pu être mentionnée dans la partie précédente dans la mesure où ce sont des aspects purement matériels du médium vidéo qui sont mis en exergue. Lennep poursuit sa description de la taille de la présupposée « œuvre », avant de s'attarder plus longuement sur son contenu :

Le tableau est assez sombre. Au centre - explique Lennep en pointant son doigt vers la caméra et, donc, vers le spectateur - on devine un personnage enfoncé dans un fauteuil, ses jambes sont étendues vers l'avant. On le croirait légèrement assoupi ou plutôt endormi. Ses paupières sont mi-closes mais le regard est fixe. La pièce où il se trouve est très faiblement éclairée, continue Lennep en sortant du champ pour laisser apparaître le fond neutre noir, et il s'agit d'une lumière assez particulière qui dispense un clair-obscur sourd, cru et blafard. Autre caractéristique à noter : la source lumineuse se trouve en face du personnage. Elle frappe la scène de face et un peu par le dessous

Il n'est pas nécessaire de retranscrire davantage la conférence de Lennep tant son objectif est clair. Ce qu'il décrit est le spectateur assis face à son écran de télévision et dont l'image se reflète sur la surface du poste de télévision. Celui-ci joue un rôle important et récurrent dans les premières vidéos de Jacques Lennep et est utilisé dans ce principe de mise en abyme. L'écran et TV réalité relèvent de ce principe : le spectateur, face à ses vidéos, est à nouveau placé devant un écran de télévision ce qui le renvoie à sa condition initiale (de spectateur). L'insistance récurrente sur la notion de surface à la base de certaines vidéos peut être analysée sous ce même principe de mise en abyme. Citons *La peinture moderne*, *L'écran*, *TV réalité*, *La Cible* ainsi que *Une poussière dans l'œil*. La tache noire qui altérait la vue participe également à matérialiser la surface, l'écran. De plus, dans *La peinture ancienne*, comme nous l'expliquions précédemment, le chevalet disparaît. Aussitôt, une main appartenant à un corps en hors-champ se munit d'un pinceau et se met à peindre en blanc, au même rythme que Lennep, la surface de l'écran observée par le spectateur. Elle ne peint, évidemment, qu'une surface transparente qui, lors du tournage, a été placée devant l'objectif de la caméra. Elle s'arrête lorsque la vue du spectateur est totalement rendue impossible au moment où la surface est entièrement recouverte de peinture (et de cette façon, mise en évidence). Chez Nyst, les conditions spectatoriennes sont surlignées par l'importance qu'il accorde à la vue et

au regard (souvent indiscret). Le spectateur, chez Nyst, est confronté à sa position de voyeur. C'est particulièrement le cas dans deux vidéos, *La clé du paysage*¹ et *Un après-midi à 6h du soir*². *La clé du paysage* est intéressante dans la mesure où elle possède une petite introduction. La vidéo débute avec l'image d'une fenêtre³ capturée depuis un intérieur. Pris à contre-jour, l'intérieur est sombre et on ne distingue qu'un arbre au travers de ladite fenêtre. Ensuite, un phénomène se produit. Une « vraie » fenêtre se referme pendant qu'un dé-zoom s'effectue. L'image initiale n'est qu'une photo, punaisée à l'arbre dont il était question. Cette image, cette photographie punaisée est la représentation de la vue que nous livre à nouveau Nyst au travers de la vidéo. On retrouve donc dans cette introduction le principe du spectateur leurré ; il assiste à un phénomène optique plutôt étrange durant lequel sa perception lui a fait défaut. De plus, l'idée d'une surface intermédiaire vitrée est présente de sorte que l'analogie est vite établie. Une fois cette introduction passée, la vidéo consiste à filmer de manière voyeuriste Danièle, la compagne de Nyst, qui feuille un magazine, à travers cette fenêtre divisée en croisillons. La vue est tout de même altérée par une des parties constituantes des petits carreaux. Dans *Un après-midi à 6h du soir*, le principe est tout à fait le même, mais inversé. Le spectateur est placé en position de voyeur, mais cette fois, il n'espionne plus Danièle de l'intérieur mais de l'extérieur. Danièle se trouve à l'intérieur de la maison et l'observateur est dehors. Elle apparaît entre des rideaux. Dans ces deux productions, Nyst procède à une technique de double cadrage : il y a celui de la caméra, évidemment, mais celui-ci est accentué par les rideaux ou les croisillons. Nyst joue à une espèce de mise en perspective par l'intermédiaire des rideaux dans *Un après-midi à 6h du soir* et des structures en bois de la vitre dans *La clé du paysage*, qui a pour objectif de guider le regard (problématique) du spectateur. Ce procédé utilisé par l'artiste plasticien qu'est Nyst, n'est pas sans rappeler *L'Art de la peinture* (également intitulé *L'Allégorie de la peinture*)⁴ de Johannes Vermeer. Le tableau illustre une jeune femme posant pour un peintre. Au premier plan, Vermeer insère un rideau qui dissimule une partie de la scène. Citons également *La liseuse à la fenêtre*⁵ de Vermeer. On y voit une jeune femme lisant à sa fenêtre. Cette dernière est ouverte et ornée de croisillons. Dans cette optique de comparaison avec la peinture hollandaise du XVIIe siècle, il est à noter que l'introduction de *La clé du paysage*

¹ 1974, 2'23, noir et blanc.

² 1974, 8'06, noir et blanc.

³ Influence de Roger Raveel ?

⁴ Voir annexe.

⁵ Voir annexe.

peut également évoquer le tableau de Pieter de Hooch *Le devoir d'une mère*¹. La partie droite, constituant la mise en perspective d'un haut de porte ouvert sur un jardin, est la plus concernée.

5. Jacques Louis Nyst : processus de redéfinition de la représentation

La notion de représentation est soumise, chez Nyst, à des questionnements qui semblent aboutir à une redéfinition du terme. Là où Lizène la rejettait violemment, là où Lennep et Courtois l'interrogeaient de manière critique, Nyst semble davantage l'ouvrir à des significations nouvelles.

Les vidéos nystiennes, aussi figuratives et objectives qu'elles soient – Nyst a toujours filmé le réel dans ses vidéos des années 1970 – s'avèrent pourtant être des portes ouvertes à la subjectivité et à l'imaginaire de tout un chacun. Chaque spectateur y verra quelque chose de différent en fonction de son propre vécu, de son histoire, de ses souvenirs. En effet, dans ses vidéos dont les protagonistes sont des objets ou des animaux du quotidien, Nyst s'évertue systématiquement à briser le rapport établi entre ces objets et leur représentation, le plus souvent par le biais du commentaire oral. Ainsi, dans *L'Objet*², une théière est décrite comme une créature vivante dotée d'une unique oreille ; une ombrelle devient une fleur fragile dans *L'ombrelle descendant un escabeau*³; un ressort s'avère être une boîte à musique pour *Le Robot*⁴ alors qu'une canne de marche en bois se transforme en un drôle d'oiseau dans la vidéo au titre révélateur de sa démarche : *Le cygne et son image*⁵. L'artiste semble en fait se balader, avec ces vidéos, au travers de différents niveaux de sens et invite le spectateur à en faire de même à partir de son propre vécu, de son propre imaginaire, de son propre « background » culturel. Nyst s'attarde sur chacun des énoncés, visuel ou oral, pour s'adonner à un jeu de perturbation de leurs signifiés comme de leurs signifiants. Il ne cesse donc d'osciller entre le littéral et le symbolique mais aussi le métaphorique, le mythique, etc.⁶ En ce sens, ces vidéos se rapprochent de la technique du collage ; elles relèvent, elles aussi, de l'assemblage, de la combinaison d'éléments hétérogènes. A ce propos, Manon Blanchette précise :

¹ Voir annexe.

² 1974, 10'43, noir et blanc.

³ 1976, 3'40, noir et blanc.

⁴ 1975, 1'41, noir et blanc.

⁵ 1975, 3'00, noir et blanc.

⁶ BLANCHETTE, Manon, « La cadrature du poème qui chante », in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, Liège, Ville de Liège/MAMAC, 2002, p.166.

Comme le son des mots matérialise une avenue de l'imaginaire et que de surcroît les images présentées en simultané ne sont pas conformes à ce que cet espace mental propose comme éléments, tant le son, la narration que les énoncés visuels peuvent être vus comme des éléments autonomes dont la chronologie pourrait varier selon l'intérêt et la personnalité du spectateur.¹

En fait, la notion de représentation, chez Nyst, semble être redéfinie en fonction de son rapport à une autre notion, celle de frontière ou, plutôt, celle de dépassement de frontière. Un film de Nyst traite de manière évidente cette idée de transgression de frontière qui se veut toujours créatrice chez lui. *Possibilité pour un écran de télévision*² se divise en trois parties : *Réflexion/émission*, *Une part de silence pour une part de réflexion/animation* et *Concentration*. L'objet du film (au sens propre comme figuré) est un poste de télévision filmé soit à l'arrêt, soit diffusant des cartoons de Disney. Il est filmé dans son ensemble ou en gros plan. Nyst a posé un bouchon en liège face à l'écran lorsque la télévision diffuse une aventure de Donald Duck. On voit le célèbre canard regarder vers le hors-champ avec une paire de jumelles. Or, la seule chose que semble guetter Donald est le bouchon en liège que Nyst a placé à côté de l'écran³. De manière indéniable, un rapport se crée entre l'image du canard et le bouchon ; l'image se prolonge et se dote ainsi d'un nouveau statut, quelque peu hybride. Par simple juxtaposition, le bouchon en liège rend possible un changement radical de statut de l'image, tout comme cette dernière influence également le statut du bouchon. Une interaction se produit entre les deux objets. Ce n'est plus chaque objet séparément qui compte, mais la façon dont ils se mettent à communiquer ensemble ainsi que la manière dont l'entre-deux est mis en valeur. Ce que vise Nyst, c'est le changement d'univers en lui-même. Rien chez lui n'est gravé dans le marbre, tout n'est qu'argile malléable. Un basculement s'opère entre deux états définis. Ce ne sont pas les états des choses eux-mêmes qui comptent, mais le rapport, la relation de l'un à l'autre. Lors d'une interview, Nyst explique lui-même qu' :

Il s'agissait de mettre les images en relation avec leurs prolongements, en créant de nouvelles lectures : si je place un tableau à côté de la télévision, il y aura un passage, un changement d'univers. C'est ce passage, cette frontière qui m'intéresse et dont j'essaye de parler depuis longtemps. J'essaye d'éviter que la pensée ne s'enferme dans une perception, dans une logique. C'est l'entre-deux qui m'intéresse, qui rend la pensée semblable à une eau qui coule et qui épouse les choses et les moments par lesquels elle passe.⁴

Ainsi, la notion de représentation, chez Nyst, est à comprendre à travers ce « mouvement ». Loin d'être un état défini et statique, la représentation serait davantage un

¹ BLANCHETTE, Manon, « La cadrature du poème qui chante » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.167.

² 1971, 16mm, 4'27, noir et blanc.

³ Voir annexe.

⁴ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, Liège, Ville de Liège/MAMAC, 2002, p.40.

processus, une évolution ou une transformation constante. Elle serait un entre-deux, toujours en train de se faire. Une vidéo en particulier met en lumière et explicite ce phénomène. Nommée *Le paysage*¹, elle s'amorce avec un plan rapproché sur une nappe blanche et ses plis. Le plan reste fixe alors que Nyst commence à dépeindre un paysage : « Ce paysage m'a directement attiré. Calme, légèrement vallonné, l'endroit idéal pour se poser. » A partir de la nappe et de ses plis, nos yeux commencent à percevoir le paysage que Nyst décrit. En tant que spectateurs, nous sommes en train d'assister au processus de création d'une représentation : en quelques mots, les plis d'une nappe deviennent des collines. Mais à peine a-t-il achevé sa description qu'une main vient déposer sur la nappe une tasse de café, elle-même posée sur une soucoupe, sur laquelle se trouve un bout de papier où sont écrits les mots que Nyst vient de prononcer. L'image mentale se brise d'un coup ; les mots, couchés sur du papier, rappellent à quel point tout cela n'était que pur artifice, pure construction mentale dépendant de la capacité imaginative de chacun. Il est permis de voir dans cette réflexion sur la notion de représentation, une pensée du mode de fonctionnement de l'art. Nyst, au travers de ses vidéos, livre son idée et sa définition de l'art, qui, semble-t-il, qui épousent l'idée de mouvement et le concept de *passage*. L'image n'est plus la fin en soi, elle est l'outil par lequel l'art (ou l'idée que Nyst en a) peut exister. C'est par elle et le commentaire oral que la transformation s'effectue. Selon Éric de Moffarts :

Le réel, même et surtout lorsqu'il est aussi dérisoire qu'une ombrelle, ouvre de nouveaux horizons, permet d'atteindre des points de vue peu fréquentés. Comme René Magritte qui charge l'objet de sens inattendus en le changeant de contexte, les Nyst aussi déplacent un objet dans et par l'image. C'est ce léger déplacement qui provoque la métamorphose, qui nous laisse à cette frontière de la légende, ni réelle, ni fictive, instant même de la transformation qui anime notre pensée et qui nous touche.²

Le langage (et toutes ses déclinaisons, la conférence, les mots, l'écrit) occupe une place essentielle dans ses films et vidéos tels que *La farde aux canards*³, *L'ombrelle descendant un escabeau*, *L'Objet*, *Lettre ouverte*⁴, *Le paysage*. Il symbolise parfaitement ce que l'art paraît être aux yeux de Nyst : un mécanisme destiné à générer des processus d'interprétation⁵, à créer des images mentales, à créer du sens, etc. Il s'agit systématiquement de partir du concret, du tangible, du codifié (le langage, l'image représentative) pour *in fine* plonger dans l'idée, l'impalpable, le mental, le souvenir, la rêverie, etc.

¹ 1975, 0'40, noir et blanc.

² DE MOFFARTS, Éric, «De l'objet à l'image, à l'éternité», in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, Liège, Ville de Liège/MAMAC, 2002, p.161-162.

³ 1976, 6'50, noir et blanc.

⁴ 1974, 16 mm, 4'00, noir et blanc.

⁵ Article « Jacques Louis Nyst » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL: <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?p=artist.jsp&artistid=f5fe2419dcbb4a5ab830dcd62785a3ee>

De ce premier tour d'horizon des différentes vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois, il est possible de conclure que, si ces artistes utilisent tous un médium de reproduction du réel, s'ils produisent effectivement des images tout à fait figuratives et réalistes, le but poursuivi semble être la distanciation du spectateur par rapport à l'œuvre, c'est-à-dire faire en sorte qu'il s'en méfie ou s'en détourne. Ces vidéos indiquent sans cesse au spectateur que ce qu'il perçoit n'est pas la vérité ; ce n'est qu'un plan, un cadre, un champ. C'est ce point que martèlent les trois artistes quand ils prennent pour objet de leurs vidéos des images, des représentations. Si l'on a cité *Photo* de Lennep, remarquons plus généralement à quel point la thématique de la peinture occupe une place importante dans ses premières vidéos (il s'agira d'y revenir). Ajoutons également que la bande intitulée *Les Chaussures* consiste en un unique plan fixe sur des pieds chaussés tout à fait immobiles. Le son, par contre, permet d'entendre des pas sur un parquet. Cette bande son, par contraste, participe à intensifier l'immobilité des pieds, à insister sur le fait que ce ne sont pas de réels pieds chaussés, mais une simple représentation de ceux-ci. Dans *Lettre ouverte* Nyst se contente de filmer la photographie d'une femme nue, pendant que la voix-off relate le déroulement de sa journée en français et en anglais. Dans *Information sur la couleur*¹, une photo de Danièle inaugure la vidéo laquelle, par la suite, montrera la « vraie » Danièle en train de tricoter. Lizène, quant à lui, contribue davantage à ce que le spectateur se détourne des images produites. C'est particulièrement évident dans *La vie camp de travAÏE ! Splatz !*² qui montre un chien déféquant en rue ; dans *Filmer le bas des murs au cours d'une longue promenade urbaine*³ qui consiste à filmer un trottoir sale ; ou encore dans *Quelques séquences d'art sans talent*⁴ donnant à voir le spectacle pathétique de Lizène feignant lui-même une vasectomie des plus artisanales sur sa personne grimée en clown (?). Ces derniers éléments constituent les preuves évidentes que l'image en elle-même n'est plus une fin en soi. Elle n'est plus qu'un outil au service de leurs intentions. Si l'image demeure le point de départ de leur recherche artistique, il s'agit de s'en détourner le plus rapidement possible pour orienter la recherche artistique vers autre chose.

¹ 1974, 1'20, noir et blanc.

² 1975, Portapack Sony, 27'39, noir et blanc.

³ 1971, 8mm, 4'53, noir et blanc.

⁴ 1979, U-Matic, 9'11, couleurs.

CHAPITRE IV : Réflexivité des premières vidéos belges

Ce qui apparaît de manière de plus en plus évidente, c'est le caractère fondamentalement *réflexif* des vidéos belges du début des années 1970. Il s'agit de vidéos extrêmement conscientes d'elles-mêmes et qui tiennent un discours critique, ou simplement ironique, sur l'utilisation communément admise de ce médium. Comme l'écrit Philipe Dubois : « La tendance qui domine, par-delà les singularités individuelles, c'est sans doute celle d'une interrogation ironique du dispositif de captation et de reproduction instantané de l'image. »¹ Pour aborder ce dernier point, il convient de se pencher sur le texte de Rosalind Krauss « Art vidéo : L'esthétique du narcissisme »². Bien que son texte puisse être considéré comme ancien, il semble néanmoins pertinent de l'exploiter étant donné qu'il contient une réflexion sur l'art vidéo datant de l'époque à laquelle sont sorties les vidéos qui constituent le corpus de ce mémoire (1976). Il nous semble, dès lors, intéressant de comparer la conception de l'art vidéo de Rosalind Krauss aux vidéos belges de la même décennie et que l'auteur, apparemment, ne semblait pas connaître.

1. Lecture de « Video: The Aesthetics of Narcissism » de R. Krauss

Krauss, dans son texte, affirme que le narcissisme est la condition *sine qua non* du genre artistique qu'est l'art vidéo. Plus précisément, elle pose l'hypothèse que le narcissisme serait le médium de l'art vidéo. Cette hypothèse a pour importante conséquence de séparer l'art vidéo des autres arts visuels ; en effet, penser la vidéo au travers de la notion de narcissisme permet de la ranger davantage du côté du psychologique que du côté du matériel. Le médium de l'art vidéo serait la psychologie humaine. Ainsi, il ne serait pas réductible à des paramètres matériels, comme c'est le cas de la peinture (« une surface couverte de pigments »³), de la sculpture (« de la matière agencée dans l'espace »⁴), du cinéma (« de la lumière projetée à travers une pellicule qui défile »⁵), etc. Si Krauss admet que la vidéo dépend de plusieurs dispositifs physiques tel que le poste de télévision, par exemple, elle ne conçoit pas qu'une définition pertinente de ce genre artistique puisse s'élaborer à partir de ceux-ci. Elle préfère

¹ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, op.cit., p.9.

² KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in *October*, Vol. 1, 1976, p.50-64.

Version française : Texte traduit en 2016 par IVARS, Aurélien [En ligne]. URL :

<http://lemagazine.jeudepaume.org/2019/07/art-video-lesthetique-du-narcissisme-de-rosalind-krauss-2/>

³ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », art.cit., p.52.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

construire son analyse à partir de deux particularités qu'elle déduit de la définition parapsychologique du terme « médium » et qu'elle applique à la vidéo. Il s'agit de « la simultanéité de la captation et de la projection d'une image, et de la psyché humaine comme canal de transmission. »¹ La vidéo a effectivement pour particularité la simultanéité de la captation, de la transmission et de la diffusion de l'image. C'est ce qui la différencie des autres arts visuels et la rapproche de dispositifs tel que le miroir puisque celui-ci se caractérise par un effet de retour instantané. Considérant que les corps humains constituent la matière première de l'art vidéo, Krauss conçoit alors la vidéo comme un système de parenthèses ouvrante (la caméra) et fermante (le moniteur) dans lequel sont enfermés le corps, l'esprit et l'humain. Pris dans ce système de parenthèses et de retour instantané d'images, le corps humain, constamment renvoyé à sa propre image, se trouve cerné dans et par lui-même. Une des conséquences principales de cet enfermement du corps dans un système fermé de reproduction instantané de l'image est l'effondrement du présent. En fait, l'artiste qui se filme lui-même répond à une image de lui-même qui est continuellement renouvelée, explique Krauss, qui poursuit : « Cette image, qui supplante la conscience de tout ce qui peut lui précéder, devient le texte immuable de l'artiste. Transpercé par son reflet, il est condamné à perpétuer son image. La simultanéité de cette situation exprime [...] un effondrement du présent. »² D'habitude, les artistes performants, usant de leur corps, suivent un texte (qui peut être une chorégraphie, un script, une partition, etc.), ce qui les inscrit dans une histoire, dans une temporalité linéaire. « Par ce rapport au texte, la performance s'attache à quelque chose qui la précède. »³ Avec la vidéo, l'artiste se trouve coincé dans un circuit fermé, tournant sur lui-même. Le texte a été remplacé par l'effet de retour simultané de l'image. Le corps performant est alors paralysé dans un état de stagnation. L'auteur écrit :

Cette substitution a pour conséquence la présentation d'une personne dépossédée de son passé, et sans connexion avec aucun objet qui lui est extérieur. Car le double qui apparaît sur le moniteur ne peut être considéré comme un véritable objet extérieur. C'est plutôt un déplacement du moi qui transforme la subjectivité de l'artiste en un autre, en un miroir [...].⁴

Revenons à l'hypothèse de départ selon laquelle le médium de l'art vidéo serait donc « l'état psychologique du moi séparé de lui-même et remis face à son reflet synchronisé. »⁵ A partir de ce constat, Krauss se pose la question de savoir si l'art vidéo, via son effet miroir, ne fait simplement pas preuve de réflexivité, comme c'est le cas de la peinture et de la sculpture

¹ *Ibidem*.

² KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.54.

³ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.53.

⁴ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.55.

⁵ *Ibidem*.

contemporaine. « Ne s'agit-il pas plutôt d'une nouvelle technique utilisée par la vidéo pour s'inscrire dans la continuité des intentions modernistes qui animent les autres arts visuels ? »¹ s'interroge alors Krauss. Elle répond rapidement à cette question oratoire : effet miroir et réflexivité sont deux choses séparées. « La réflexivité est précisément cette fracture en deux entités complètement différentes qui s'explicitent l'une et l'autre tant que leur séparation est maintenue »² tandis que « l'effet miroir, d'un autre côté, implique la disparition de la séparation. Son mouvement intrinsèque tend vers la fusion. Le moi et son reflet sont évidemment physiquement séparés, mais le pouvoir du reflet permet une appropriation qui efface comme par magie la différence entre le sujet et l'objet. »³ Krauss résume : « On pourrait affirmer que si la réflexivité de l'art moderne est un dédoublement permettant d'identifier l'objet (et ainsi les conditions objectives de sa perception), l'effet miroir, renvoyant absolument à soi-même, transforme en parenthèses. »⁴ En ce sens, le « réel » médium, le plus approprié, selon Krauss, de l'art vidéo, exploitant l'effet miroir, s'avère être la situation psychologique dont la condition intrinsèque est de dévier l'attention portée à un objet externe, à un Autre pour l'investir dans le moi. Les artistes vidéastes sont extrêmement propices à tomber dans un narcissisme primaire (et il n'était pas pertinent d'aborder le médium vidéo physiquement, d'un point de vue matériel). Ne faisant plus la distinction entre sa subjectivité vécue et la projection de son moi en tant qu'objet, de son moi reflété, l'artiste vidéaste devient prisonnier de cette projection avec laquelle il veut mais ne peut jamais réellement coïncider. Sujet et objet tendent à fusionner ; le vidéaste ne fait plus la différence entre son moi sujet et son moi objet. Cette « statue » de lui-même qu'il modèle et avec laquelle il veut fusionner « est la cause de sa “statique”, de la permanence du “statut renouvelé de son aliénation” »⁵, de l'effondrement du présent, donc. Pour sortir de cette fascination pour le miroir, de ce narcissisme primaire, le vidéaste doit être « amené à faire la distinction entre sa subjectivité vécue et les projections fantasmées de lui-même en tant qu'objet. »⁶ Il doit donc faire preuve de réflexivité. Une fois qu'il se sera dégagé de la fascination qu'il entretient pour sa « statue », pour son moi reflété, l'artiste vidéaste se dégagera de la répétition et de l'atemporalité pour retomber dans la temporalité du changement, « dans la vraie temporalité de sa propre histoire ».

¹ *Ibidem*.

² KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.56.

³ *Ibidem*.

⁴ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.57.

⁵ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.58.

⁶ *Ibidem*.

« Ne s'agit-il pas plutôt d'une nouvelle technique utilisée par la vidéo pour s'inscrire dans la continuité des intentions modernistes qui animent les autres arts visuels ? » se demandait précédemment Krauss. Voici la réponse précise que l'auteur fournit *in fine* :

Le modernisme considère que l'artiste place sa propre expressivité dans la découverte des conditions objectives de son médium et de leur histoire. Ainsi, la condition même pour atteindre sa subjectivité implique que l'artiste reconnaîsse les matériaux d'un objet extérieur (ou d'un médium) et leur indépendance historique. A l'inverse, le circuit fermé de la vidéo semble être l'instrument d'une double répression, à travers laquelle conscience de la temporalité et de la séparation entre sujet et objet fusionnent simultanément.¹

2. Différence et parodie belge

Plusieurs points de l'argumentaire de l'auteur semblent se vérifier dans différentes vidéos belges des années 1970. Dans la plupart de leurs vidéos, les artistes belges se mettent effectivement en scène eux-mêmes. Les corps des artistes apparaissent systématiquement à l'écran : corps en entier, torse, visage, mains, ... constituent effectivement la matière première de ces vidéos. De plus, eux aussi font usage du dispositif de captation et de reproduction instantanée de l'image. Pourtant, force est de constater que ce n'est pas du narcissisme qui se dégage de ces productions ; tout spectateur confronté à ces vidéos perçoit inévitablement la dose d'humour et de critique bien présente. Les vidéastes belges des années 1970 et leurs productions ne correspondent pas à l'hypothèse de Krauss. Ces vidéos belges s'intègrent en fait parmi les trois cas d'utilisation du médium vidéo qui n'intègrent pas le propos de Krauss, mais que l'auteur cite et exemplifie tout de même. Il s'agit des « 1) vidéos qui exploitent le médium afin de le critiquer de l'intérieur ; 2) celles qui représentent une attaque physique contre le dispositif vidéo pour se libérer de son emprise psychologique ; 3) les installations qui se servent du médium comme sous-catégorie de la peinture ou de la sculpture. »² Comme l'écrit Dubois :

Là où ailleurs, dans la vidéo américaine particulièrement (Acconci, Benglis, Campus, Jonas, ...), on se laisse fasciner par les effets du feed-back immédiat, là où le circuit fermé vidéo entraîne les artistes dans un narcissisme primaire souvent effréné, contemplatif et régressif [...], les belges eux jouent la distance et l'humour, parodient la contemplation, déjouent et dénoncent par la dérision le jeu boomerang du dispositif.³

Les quatre vidéastes belges dont il est question se positionnent du côté des intentions modernistes grâce au principe de réflexivité qu'ils mettent en œuvre dans leurs créations. Les trois artistes semblent en fait s'emparer de chaque point de l'argumentaire de Krauss, les

¹ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.58-59.

² KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.59.

³ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, *op.cit.*, p.9.

mettre en application de manière tout à fait ironique et parodique dans leurs différentes vidéos et cela, dans le but d'émettre une critique à propos de cette utilisation internationale du médium vidéo. Ils utilisent le médium pour le critiquer de l'intérieur.

Si les corps sont effectivement présents dans de très nombreuses vidéos belges, comme mentionné ci-avant, il s'avère que leur présence n'est pas requise pour elle-même. Les corps filmés ont pour finalité, très souvent, de renvoyer au premier protagoniste des vidéos : la caméra elle-même. Ces vidéos entrent alors en parfaite adéquation avec le deuxième cas d'utilisation du médium vidéo qui vient contredire la thèse de Krauss : ce sont des attaques physiques contre le dispositif vidéo pour se libérer de son emprise psychologique. L'attention est portée sur l'une des deux parenthèses dont Krauss parlait, à savoir la caméra (l'autre étant le moniteur), sur une forme de réalité physique du médium. Parmi ces vidéos, citons à nouveau *Dialogue avec une caméra* de Jacques Lennep ou encore *Une poussière dans l'œil*. Les exemples sont plus nombreux chez Lizène : *Tentative de dressage d'une caméra*, *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra* ainsi que *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*, *Promenade d'un côté à l'autre de l'écran*¹. Dans chacun des titres cités figurent des notions physiques du médium vidéo, de son appareillage : « caméra », « cadre de l'image », « écran ». Pour ce qui est d'*Une poussière dans l'œil*, l'œil en question est celui de la caméra ; c'est son objectif qui est finalement gêné par le corps étranger. Dans *Quelques séquences d'art sans talent*, Lizène rassemble plusieurs de ces idées. Dans un premier temps, il « gratté » une tache noire qu'il a sur sa chemise. Le principe est exactement le même qu'*Une poussière dans l'œil* : cette tache n'apparaît qu'à l'écran et y a été intégrée par incrustation. Ce point noir se met à bouger et à grossir, Lizène tente de le chasser comme s'il s'agissait d'un insecte. Lizène se décide finalement à fuir avant que l'écran ne soit complètement englouti par cette tache noire grossissante. Au cours de la deuxième séquence de la vidéo, n'apparaît plus que la main de l'artiste au bord droit de l'écran. Cette dernière fait signe à quelque chose de s'approcher. C'est en fait le fond jaunâtre de la vidéo qui se « déplace » vers le bord droit tout en révélant alors la mire télé, la trame des couleurs, la carte-test de la télévision (celle qui diffusée quand la télévision n'a plus de signal). Tout à coup, d'un geste du doigt, il expulse le fond vers l'extrême gauche, avant de le faire venir à nouveau vers lui. Est révélé de cette façon ce qui est de plus tangible dans la vidéo, à savoir son mécanisme, son mode fonctionnement : l'accent est mis sur le signal, la trame de couleurs, le balayage des lignes qui constituent l'image du téléviseur, etc. Ce sont les

¹ 1971, 8mm, 2'24, noir et blanc.

coulisses électriques de l'image télévisuelle qui sont révélées. La troisième séquence consiste en un « remake» de ce que Lizène a déjà produit dans *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*. L'image s'écrase de plus en plus et Lizène fait de son mieux pour y rester, même s'il faut qu'il se couche par terre. Dans une quatrième séquence, c'est la (in)stabilité électronique de l'écran qui est mise en lumière. Le corps de Lizène se démarque d'un fond noir, avant de se désintégrer petit à petit ; son corps « se brouille » : le balayage électronique défectueux engloutit son corps.

Alors qu'aucun corps humain ne figure dans la vidéo de Nyst *4 points limités*¹, un paramètre purement matériel retient l'attention : le câble qui la relie au moniteur. Peut également être citée la vidéo de Nyst intitulée, de manière révélatrice, *La caméra est reliée au magnétoscope par un câble de 100 mètres*². Si les corps sont les matières premières des vidéos belges des années 1970, leurs images ne constituent pas une fin en soi. Ce n'est pas là-dessus que les artistes attirent l'attention : l'image de leur corps n'est que le point de départ d'une démarche plus large de déconstruction du médium vidéo. Nyst, Lennep et encore moins Lizène ne développent pas une fascination pour leur propre image. Ils se servent de celle-ci pour dénoncer ce qui serait la nature-même du médium vidéo selon Krauss : l'état psychologique du « moi » séparé de lui-même et remis face à son reflet synchronisé et avec lequel il veut fusionner. Si la mise en scène des artistes eux-mêmes est effectivement la matière première de ces vidéos, elle ne conduit pas à verser dans le narcissisme ; tout au contraire, il s'agit d'une forme d'« attaque physique contre le dispositif vidéo pour se libérer de son emprise psychologique. »³

Une deuxième preuve traduisant le caractère réflexif et critique de ces vidéos belges réside dans le fait que Lennep, Lizène, Nyst et Courtois conservent dans leurs vidéos une conscience très nette de la temporalité. Faisant clairement la distinction entre leur « moi » sujet et leur « moi » objet, ils ne tombent pas dans l'atemporalité de la répétition que la volonté de fusion avec leur propre image provoque. Ces trois artistes conservent en fait « un texte »⁴ (leurs vidéos reposent toujours sur quelques lignes directrices ou même une conférence entière dans le cas de *La peinture moderne* de Lennep), ce qui les inscrit alors dans une histoire. L'effet de retour simultané de l'image ne prend pas le pas sur le texte de ces vidéos. Lennep et Lizène, face caméra, suivent effectivement les quelques lignes générales

¹ 1974, 2'18, noir et blanc.

² 1974, 2'00, noir et blanc.

³ KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *art.cit.*, p.59.

⁴ Expliqué ci-avant p.44.

sur lesquelles repose leur « performance » physique. Leurs vidéos se basent, en effet, sur un scénario, aussi bref soit-il. C'est encore plus évident chez Lennep dont nombre de vidéos ne prennent sens que dans leur chute, leur dénouement, qui est l'un des éléments du schéma narratif classique. La répétition finit toujours par se briser dans un choc, dans une surprise (citons *La poignée de porte*, *L'écran*, *Photo*, *TV réalisme*). C'est aussi de cette façon que la vue, la perception passive (celle dans laquelle tombe l'artiste vidéaste selon Krauss, ainsi que le spectateur) est parodiée. La mise en place de cette dernière est toujours ironique chez Lennep, car le spectateur finit toujours par en sortir, même s'il est nécessaire que Lennep pousse ici un cri retentissant (*Vive la peinture !*).

La répétition (et la stagnation qui lui est associée) est également une des notions sur laquelle Lizène travaille : elle est parodiée et mise en exergue dans le but d'élaborer sa critique. Des vidéos comme *Traveling sur un mur*, *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image, suivi d'une Promenade d'un côté à l'autre de l'écran* ou encore *La Vie, Camp de travail ! Splatz !* incluent toutes la répétition d'une même action. Pour *Traveling...*, ce sont les mouvements de caméra balayant le mur d'un côté et puis de l'autre ; pour *Contraindre le corps...* ce sont les déplacements et les contorsions de Lizène. Citons également le film 8mm *Filmer les bas des murs au cours d'une longue balade urbaine* réalisé en 1971. Lizène, comme le titre l'indique, filme, pendant cinq minutes, le bas des murs qu'il longe et le trottoir qu'il emprunte lors d'une balade urbaine. Apparaissent inlassablement les mêmes motifs : pavés, crasses, mauvaises herbes, vélos, grille, etc. Dans *La Vie...*, c'est Lizène lui-même qui, systématiquement, entre et sort du champ, après avoir suivi les indications que lui conseille un panneau routier. Il réapparaît du côté d'où il était venu pour disparaître ensuite dans la même direction, encore et toujours en fonction de ce que lui indique le panneau. L'entièreté de la vidéo est rythmée par la bande son : on entend Lizène qui donne le tempo. « 1-2-3-4 ; 1-2-3-4 » ne cesse-t-il de répéter tout au long de la vidéo qui dure tout de même près d'une demi-heure ! Face aux vidéos de Lizène et à l'ennui qu'elles ne peuvent que susciter, le spectateur tombe dans un état perceptif qui n'a plus de sens (« Pourquoi regarder cela ? » - c'est un point qui rejoint le premier, à savoir la prise de distance avec la représentation). Le temps devient presque effectif face à une vidéo comme *La Vie...* et le spectateur n'a plus d'autre choix que d'attendre que le temps passe.

Chez Jacques Louis Nyst, l'importance de la temporalité linéaire s'observe dans la façon dont la narration tient un rôle capital dans ses créations vidéographiques. Ses multiples histoires incroyables aux interprétations subjectives permettent d'extraire Nyst, ainsi que le

spectateur, du circuit fermé de la vidéo. Ses vidéos s'attachent ainsi à quelque chose qui les précède : des souvenirs, les comptines entendues pendant l'enfance, des mythes et légendes, etc. Ainsi, loin de renvoyer à elle-même, l'image nystienne que le spectateur observe à l'écran le renvoie finalement dans les arcanes de sa propre mémoire, de sa propre subjectivité et donc, *in fine*, à *lui-même*. L'écoulement du temps peut même devenir la thématique centrale d'une de ses vidéos. C'est particulièrement le cas dans *L'Objet*. Nyst s'y présente comme un scientifique du futur qui aurait découvert une relique d'un temps apparemment très ancien, le 20^e siècle, époque dont le scientifique ne possède apparemment plus aucune information. N'importe quel spectateur de la vidéo reconnaît l'objet en question : il s'agit d'une petite théière en métal. Nyst se met alors à essayer de décrire l'objet qu'il ne tarde pas à nommer « *Germany* ». Il le considère comme un ancien être vivant et tente de reconstituer ce que devait être sa vie au XX^e siècle. Des questions absurdes et des déductions hâtives viennent à l'esprit de l'archéologue du futur de manière telle que surgit en l'esprit du spectateur une vision motivée par l'imagination du scientifique et totalement décalée de l'époque dans laquelle il vit. En résulte en fait un décalage du spectateur qui n'est plus face à ce qu'il connaît (son réel), mais confronté à une version fossile et réoeuvrée de ce qu'il a toujours connu. Il entame grâce à cette vidéo un voyage dans le temps. Nyst travaille très clairement les notions de temps et de perception de celui-ci. Si l'artiste élabore cette pensée au départ d'un objet du quotidien, sa réflexion ne s'applique pas spécifiquement à la théière, mais, de manière générale, à l'image vidéographique elle-même. C'est à elle que se pose la question du temps, surtout dans la mesure où, avec la vidéo, l'enregistrement du temps devient effectif. Nyst explique lui-même :

Le facteur temps, en vidéo, n'est plus seulement suggéré, ou signalé, mais devient réel. Il n'y a plus de décomposition du mouvement (comme c'était encore le cas au cinéma), le temps existe. C'est peut être l'élément le plus difficile à maîtriser : on arrive sans trop de difficulté à un bon cadrage, à une bonne qualité d'image, ... mais y injecter du temps, c'est un phénomène que je comprends encore mal et c'est la raison pour laquelle je continue à faire de la vidéo.¹

La thématique du temps qui passe se trouve également être à la base de deux vidéos de Pierre Courtois : *Pièce n°346*² et *Fossile n°10349*³. Lui aussi se positionne en tant que scientifique s'intéressant au passé, à la différence qu'il n'endosse pas le rôle d'un archéologue mais d'un géologue. Dans *Pièce n°346*, Courtois manipule une partie de roche, après avoir indiqué précisément à l'aide d'une carte et de deux photographies de carrière où il l'avait trouvée. Il procède à tout un processus de re-contextualisation de cette partie de roche dans

¹ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.41.

² 1975, 5'00, noir et blanc.

³ 1975, 2'35, noir et blanc.

cette première partie de la vidéo : il trace sur les cartes et photographies des flèches pour indiquer précisément l'endroit où se situait cette pierre. Ensuite, dans la seconde partie de la vidéo, la roche est peinte par Courtois (dont on ne voit que les deux mains) : il inscrit à l'aide d'une peinture blanche les quatre premiers chiffres romains sur celle-ci. La roche qui semblait n'être qu'une seule pièce, se divise en fait en quatre parties. Courtois décompose la roche en ses quatre parties constituantes et peint entièrement en blanc la plus petite d'entre elles. Il reconstitue finalement la roche et la ficelle pour qu'elle ne puisse se décomposer à nouveau. Dans *Fossile n°10349*, Courtois (dont à nouveau seules les deux mains sont visibles) nous montre encore un rocher. Cette fois-ci, il se contente de peindre cinq « carrés » sur un de ses flans. Ce qui n'était qu'une partie de roche évoque désormais un pied humain. Il semble pertinent d'aborder ces deux créations de Courtois spécifiquement après *L'Objet* dans la mesure où Courtois évoque lui aussi, via ces roches, une mémoire (géologique cette fois) fossilisée. La carrière, les roches, les pierres, la lithosphère rappellent la mémoire terrestre. Elles permettent de reconstituer et de comprendre l'histoire et la formation de notre planète. Elles sont les témoins les plus exclusifs du passage du temps.

CHAPITRE V : Première conclusion autour de Clement Greenberg

1. Rejet du produit fini

De ces diverses analyses, il ressort que les artistes Jacques Lennep, Jacques Louis Nyst, Jacques Lizène et Pierre Courtois, aussi paradoxal que cela puisse paraître, prennent leur distance avec le médium vidéo et l'utilisation que l'on en fait internationalement. Ils sont parfaitement conscients des possibilités qu'offre ce nouveau médium et, surtout, de son utilisation à l'étranger. Mais plus important encore, et c'est ce qui fait leur particularité, ils décident de s'en désolidariser ; les quatre vidéastes, chacun à sa façon, font un pas en arrière dans le but de se défaire de l'engouement généralisé pour la pratique vidéo. Ils deviennent des virus inoculés dans le système, dans le but de révéler ses failles que sont, selon Krauss, le narcissisme, la contemplation, la répétition, etc. Lennep, Lizène, Nyst et Courtois, de manière générale, prennent leur distance avec l'idée de représentation, de produit fini : les images qu'ils ont nécessairement créées ne comptent plus en elles-mêmes. Le caractère artistique de leur démarche ne réside plus dans la réalisation d'images relevant de recherches formelles, il est porté au-delà. Les vidéos des quatre artistes relèvent, à l'instar de Duchamp au début du siècle, d'une démarche de désublimation de l'art. Une analyse formelle des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois tournerait court : les images ne sont pas d'une grande qualité et ce qu'elles offrent à voir relève du trivial. Chacune des vidéos abordées rejette toute forme de « matériaux nobles » : le spectaculaire a laissé place au dérisoire et au quotidien. Une analyse plus conceptuelle, par contre, permet de révéler la valeur des vidéos ainsi que la réflexion qu'elles mènent sur l'art.

Intéressons-nous à nouveau au texte de Rosalind Krauss et à l'utilisation américaine du médium vidéo. On le sait, Krauss a fait du narcissisme une caractéristique majeure de la production vidéographique. Or, le narcissisme se définit comme « l'amour excessif porté à *l'image* de soi »⁴. Selon nous, les vidéastes belges semblent s'en prendre, de manière générale, à la fascination pour l'image, pour le produit formel engendré qui se perpétue à nouveau dans la pratique artistique même lorsqu'apparaît un nouveau médium. Les vidéastes belges prônent une nouvelle définition de l'art, de la pratique artistique, qui dissocie valeur esthétique et réalisation artistique. En ce sens, ils participent à le bouleverser. « Que se passe-

⁴ Définition tirée du dictionnaire Larousse [En ligne]. URL:
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/narcissisme/53795>

t-il s'il peut y avoir valeur esthétique sans expérience esthétique corrélative, mais juste un constat de nature cognitive ou conceptuelle ? »⁵ se demande Yves Michaud. Le foisonnement de nouveaux courants et de nouvelles attitudes artistiques qui se développe dans le courant des années 1970 et qui a été « inauguré » via l'exposition d'Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent forme* est la réponse à la question de Michaud. Ces nouvelles attitudes artistiques aussi différentes soient-elles (et parmi lesquelles on compte les vidéos du corpus de ce mémoire) peuvent cependant être rassemblées autour d'un dénominateur commun : l'opposition au formalisme moderniste de Clement Greenberg.

2. Le formalisme moderniste de Clement Greenberg

Le critique plaide pour une analyse exclusivement formaliste de l'œuvre d'art (format, couleur, champs coloré, surface, planéité, etc.), ce qui participe à réduire la démarche artistique à la résolution de problèmes formels.⁶ L'œuvre réalisée est une définition formelle de ce qui fait sa particularité, « des seuls traits qu'elle ne partage et qui, seule, lui donne son sens. »⁷ Il s'agit du modernisme de Greenberg : une approche autocritique « qui valorise exclusivement la spécificité de chaque discipline : soit l'exigence que chacune d'elle a de développer ses méthodes et compétences respectives [...]. »⁸ L'artiste ou « l'auto-critique » comme le nomme Greenberg, a pour travail d' « éliminer, des effets spécifiques de chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté à un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art. »⁹ explique Greenberg. L'artiste vise ainsi à la « pureté » de l'art, qu'il faut comprendre comme une « auto-définition » produite lors de l'entreprise autocritique menée par l'artiste¹⁰. Greenberg défend une pratique artistique hyper spécialisée qui conduit à un mode de lecture, d'appréciation de l'œuvre tout aussi restreint, réorienté « vers la lecture de l'organisation formelle et spatiale de l'œuvre »¹¹ et ce, au détriment de toute autre mode de lecture ou d'appréciation. La théorie moderniste de Greenberg est associée à la conception esthétique kantienne. En effet, comme l'écrit Matilde Carrasco Barranco :

⁵ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p. 140-141.

⁶ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.90.

⁷ HINDRY, Ann, « Greenberg Clement – (1909-1994) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/>

⁸ GAGNON, Claude-Maurice, « L'Histoire, un matériau : Greenberg, Bonito-Oliva, Scarpetta », *Espace Sculpture*, n°18, 1992, p.21, [En ligne].

URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/espaces/1992-n18-espace1048823/10004ac.pdf>

⁹ GREENBERG, Clement, KRAJEWSKI, Pascal (trad.), « La peinture moderniste », *Appareil*, p.2, [En ligne].

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2302>

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ GAGNON, Claude-Maurice, « L'Histoire, un matériau : Greenberg, Bonito-Oliva, Scarpetta », *art.cit.*, p. 21.

En utilisant le concept kantien de jugement esthétique pur, Greenberg insistait sur l'importance du contenu formel (non cognitif) de l'expérience esthétique. Ce formalisme sous-tendait une théorie de la valeur artistique selon laquelle le meilleur art moderne (compris comme le résultat d'une réduction progressive de chacun des arts à son essence propre réalisé par une recherche réflexive sur les contraintes propres à leur médiums respectifs) vise à produire une expérience esthétique agréable, autotélique et désintéressée.¹²

Le formalisme moderniste défend une vision de l'art comme « esthétique »¹³, qui doit être comprise, dans ce cas, comme une réduction de la démarche artistique à la résolution de problèmes formels¹⁴. Dans cette conception, l'artiste a pour rôle de « produire de la beauté pure en vue d'un plaisir de la contemplation [...]. »¹⁵ Greenberg prône ainsi un art des sens (surtout la vue) plutôt qu'un art de l'esprit. Cette position a pour conséquence d'établir un jugement de goût, un jugement esthétique « qui exclurait tout élaboration rationnelle à partir de données extérieures à la réalité physique du tableau (ou de la sculpture). »¹⁶ Ne sont pas prises en compte dans le jugement de goût les dimensions cognitives, relationnelles, historiques, (etc.) qui peuvent aider à la lecture, à la compréhension, à l'appréciation, à la révélation des œuvres¹⁷. Les écrits de Greenberg défendent une définition de l'art au caractère absolu, fixé et déterminé et qui se veut particulièrement restrictive. L'art greenbergien est, selon nous, régi par une force centripète qui, au lieu de le conduire dans l'auto-critique et la réflexivité, l'emmène au contraire vers une fascination aveugle de sa propre nature.

3. Le formalisme moderniste greenbergien, un nouveau narcissisme ?

La critique que Krauss applique à l'art vidéo américain devrait être redirigée vers le formalisme moderniste de Greenberg et vers l'expressionisme abstrait. Selon nous, c'est l'art moderniste qui fait preuve de narcissisme ; il y a un vrai rapprochement intellectuel à faire. En effet, Greenberg défend un art fasciné par sa propre forme, par sa propre image, par sa nature propre et qui n'a de sens que dans cette recherche précise. Un mouvement de fusion régit cette pratique artistique, cette dernière cultivant une distinction entre objet et sujet toujours plus ténue. En se prenant comme propre objet, la pratique artistique défendue par

¹² CARRASCO BARRANCO, Matilde, « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui » in *Nouvelle revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2015, p. 149. [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d'esthetique-2015-1-page-149.htm>

¹³ *Idem*, p.152.

¹⁴ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.90.

¹⁵ CARRASCO BARRANCO, Matilde, « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.154.

¹⁶ HINDRY, Ann, « Greenberg Clement – (1909-1994) », *art.cit.*, [En ligne]. URL :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/>

¹⁷ CARRASCO BARRANCO, Matilde, « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui », *art.cit.*, p.152.

Greenberg s'enferme dans et par elle-même, dans ce que l'on pourrait appeler un « circuit fermé ». Elle veut s'observer et se connaître elle-même, ce qui évoque en quelque sorte l'« effet miroir ». Ce point se trouve justifié dans la façon dont cet art n'est plus ouvert à son contexte, il ne fait que renvoyer à lui-même, à sa nature propre. En refusant de s'intéresser à son environnement, cette pratique artistique ne peut être inscrite dans une histoire : elle relève de l'atemporalité. On peut également avancer, sans vouloir être réducteur, que l'expressionisme abstrait tend à produire, *grossost modo*, « toujours » la même chose. C'est une conséquence logique de la façon dont Greenberg aborde les médias : ces derniers doivent défendre ce qui fait leur nature propre. Les mêmes motifs sont inlassablement travaillés et reconduits. De plus, le mode d'appréciation de cette vision artistique est élaboré en fonction de la nature de cette dernière. Celle-ci étant fascinée par la recherche formelle et non par sa signification, son appréciation ne passe que par les sens et plus particulièrement celui de la vue. Tout autre mode d'approche est proscrit. Il n'y a pas de lecture possible : juste une sensation agréable à ressentir. De cette façon, dans cette vision artistique – telle que décrite dans la partie consacrée, ci-avant, à la critique du texte de Krauss – on peut considérer, en quelque sorte et par extension de sens, que : « le texte a été remplacé par l'effet de retour simultané de l'image ». Le spectateur qui tente d'aller au-delà de la forme, de la surface, de la couleur de la toile pour tenter une lecture davantage conceptuelle (ou de toute autre nature) se retrouvera, *in fine*, toujours confronté à cet agencement de formes qu'il n'arrive pas à dépasser.

De nouveaux artistes font valoir haut et fort les multiples dimensions que comporte une œuvre et ce, en opposition avec l'expressionisme abstrait. Comme l'écrit Yves Michaud : « Le “triomphe de la peinture américaine” est celui de l'abstraction formaliste aussi bien dans sa version picturale que comme norme du modernisme. C'est de la critique de ce modernisme que naîtront les mouvements qui vont mettre un point final à l'époque. »¹⁸ D'autres modalités esthétiques qui s'éloignent du beau et de l'agréable et qui ne se basent plus uniquement sur les sens sont désormais prises en compte. Lenne, Nyst, Lizène et Courtois participent activement au processus de redéfinition de l'art qui apparaît dans les années 1970, plusieurs aspects de leurs vidéos étant en opposition totale avec la définition greenbergienne de l'art. A l'importance du contenu formel de l'expérience esthétique, à l'élaboration du jugement de goût exclusivement basé sur la réalité physique de l'œuvre, à la satisfaction, au plaisir, à l'agréable que doit susciter l'œuvre, les vidéos des quatre Belges

¹⁸ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op.cit., p.84.

opposent une production artistique qui rejette le produit fini. Le devoir de non séduction caractérise au mieux leurs images. Chez Lizène, la laideur et la vulgarité règnent tandis que les trois autres créateurs préfèrent travailler la quotidienneté. Ainsi, là où Greenberg défendait un art de la vue, les vidéastes belges créent des images trompeuses, perturbantes qui ont pour but de leurrer le spectateur et sa perception. Lizène, quant à lui, par les sujets filmés, pousse le spectateur à s'en détourner et à ne plus se fier uniquement à sa perception. Il comprend qu'il doit aborder ces images différemment. C'est une expérience esthétique d'une autre nature que lui proposent ces vidéos, et qui repose dans un champ plus conceptuel.

Il est possible de défendre l'utilisation privilégiée du médium vidéo dans cette opposition aux thèses de Greenberg. Il est effectivement ironique de constater que des créations vidéos, produits d'un médium déterminé par son procédé de feed-back immédiat (donc de circuit fermé), retournent la critique que leur avait adressée Krauss envers les productions artistiques modernistes. De cette manière, les vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois prennent à revers le modernisme de Greenberg. Elles prouvent leur caractère réflexif tout en questionnant celui des œuvres défendues par le modernisme greenbergien.

Il serait cependant erroné de fonder une analyse des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois uniquement à partir de leur opposition aux théories de Greenberg. Il faut les aborder plus largement dans le cadre des intentions du groupe CAP, le Cercle d'Art Prospectif créé à l'initiative de Lennep au début des années 1970. La prochaine partie de ce mémoire se penchera spécifiquement sur les intentions du groupe et de sa pratique de l'art relationnel. Il s'agit également de défendre la position privilégiée du médium vidéo dans le cadre des recherches du Cercle d'Art Prospectif.

Troisième partie : Intégration des vidéos de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois dans les intentions du Cercle d'Art Prospectif ainsi qu'à la pratique artistique des années 1970

CHAPITRE VI - Les intentions du Cercle d'Art Prospectif

1. Brève histoire

Le Cercle d'Art Prospectif (CAP) trouve son origine en 1972, lorsque plusieurs artistes se réunissent le mardi 20 juin à Forest sous l'impulsion de Jacques Lennep.¹ Ce dernier veut rassembler des artistes prêts à travailler de manière expérimentale en mettant en évidence « la valeur prospective de l'art dans une société en mutation. »² Sont présents à cette première réunion Pierre Courtois, Pierre Crasson, Michel Gehain, Jean Glibert, Gilbert Herreyns, Pál Horvàth, Georges Maillien, Jo Noorbergen, Françoise Van Kessel et Marcel Verdren³. Ce premier groupe (bien que ce terme soit rejeté car représentant, dans l'esprit post-Mai 68, un risque d'aliénation)⁴ ne cesse de s'amoindrir et de fluctuer au fur et à mesure que les intentions du Cercle se dessinent. Un objectif précis est rapidement fixé : le Cercle se propose de travailler et de questionner spécifiquement l'*idée* ou le *concept* de relation. Lennep explique lui-même qu'il préfère ces deux termes à celui d'« *art relationnel* », « non point qu'à l'époque l'art est rayé des consciences (le fut-il jamais !), mais c'est qu'on se questionne plus sur son *essence* que sur son *apparence*. »⁵ A partir du constat tiré par Lennep que le concept de relation, depuis les années 60, apparaît dans toutes les formes artistiques de l'époque (il cite le body art, le land art, l'optic art, l'art conceptuel)⁶, les artistes du Cercle envisagent l'art relationnel comme un système basé sur l'analyse et l'expression des relations inhérentes à toute œuvre d'art⁷. La notion de relation est abordée à partir de sa double définition, à savoir « le fait de relater, de communiquer » ainsi que « ce qui implique une interaction entre

¹ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, op.cit., p.22.

² *Idem*, p.23.

³ *Idem*, p.22.

⁴ *Idem*, p.21.

⁵ *Ibidem*.

⁶ DELAUNOIS, Alain, « CAP relations et regards croisés en bord de Meuse » in *CAP à Liège*, Crisnée, Centre wallon d'art contemporain, La Châtaigneraie, Yellow Now, coll. « Côté arts », 2015, p.14.

⁷ S.T.H. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, Crisnée, Centre wallon d'art contemporain, La Châtaigneraie, Yellow Now, coll. « Côté arts », 2015, p.6.

deux ou plusieurs objets, l'être et son milieu ».¹ La première exposition du Cercle (intitulée *CAP1*) à la galerie Pre-U-Design en mars 1973, ne réunit déjà plus que Courtois, Gehain, Herreyns, Horvath et Lennep.² C'est à cette époque que Lennep et Courtois découvrent le travail de Jacques Louis Nyst et lui suggèrent de les rejoindre dans leur recherche. Nyst accepte et invite ses nouveaux « collègues » à débattre des idées du Cercle dans sa propriété située dans la campagne de Sprimont. C'est là que Jacques Lizène, ami de Nyst, rencontre les artistes du CAP qui lui proposent de rejoindre le « groupe ». Il refuse dans un premier temps avant de se laisser convaincre par Nyst. A la fin de l'année, des divergences entre les membres du Cercle se font sentir et participent à sa scission. D'un côté, il y a Horvath et Herreyns qui pratiquent une peinture abstraite, systémique et géométrique, fondée sur l'étude des formes³. De l'autre, il y a Lennep, Courtois, Nyst et Lizène, artistes réalistes, qui travaillent à partir de différents éléments du réel. Quand ceux-ci manifestent leur intérêt pour le médium vidéo qui fait son apparition à l'époque, la séparation est imminente. Les artistes abstraits n'éprouvent aucunement le besoin de pratiquer l'art vidéo et fréquentent alors de moins en moins les réunions du CAP⁴. Lennep reviendra par après sur cette séparation en expliquant que :

[...] les abstraits, héritiers d'un art devenu classique, ne chargeaient pas l'impératif de recherche des mêmes intentions que les conceptualistes. Il y avait une différence certaine de langage. Les abstraits ne saisissaient pas clairement la portée possible de l'idée de relation, essentiellement fondée sur une analyse du réel.⁵

2. La théorie des trois « RE »

L'esthétique de l'art relationnel a été développée au travers de la « théorie des trois RE » formulée par Jacques Lennep. Cette théorie se base sur trois relations : la relation structurale, la relation/récit et la relation sociale. La relation structurale détermine la conception formelle de l'œuvre. Elle se détourne complètement de l'idée d'œuvre d'art comme objet matériel et fixé une fois pour toutes⁶ pour, au contraire, faire valoir l'idée d'une œuvre ouverte, au sens où Umberto Eco l'entend. L'œuvre, comme l'explique Lennep, « ne doit plus être contrainte

¹ *Ibidem*.

² VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.23.

³ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.32.

⁴ DELAUNOIS, Alain, « CAP relations et regards croisés en bord de Meuse » in *CAP à Liège*, *op.cit.*, p.17.

⁵ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.32.

⁶ LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.66.

dans un “cadre”, mais ménager une multiplicité de “lectures”, faisant donc appel à une plus grande “participation”. »¹ En termes de conception formelle, les œuvres produites sont « éclatées », « fractionnées » ; elles se présentent concrètement sous la forme d’assemblages de différents éléments². Ces derniers sont les produits de différents moyens de communication dits « directs » tels la photographie, le texte, la vidéo, les actions, les installations, etc.³ Mais les différents éléments composant les œuvres ne comptent pas en eux-mêmes. L’importance est accordée à l’espace, à l’entre-deux les séparant. Lennep explique à propos de l’œuvre :

Les éléments assemblés sont séparés par un *blanc*, un *espace psychologique*, le champ relationnel par excellence où s’exerce tout le phénomène de la représentation, de l’imaginaire.⁴

Le *vide* entre les choses comme celui entre les mots est le lieu même où peut s’exercer dans sa plénitude l’imagination relationnelle. Cet espace psychique entre les choses du réel, entre elles et leurs images, entre ces images, entre celles-ci et les êtres, entre les êtres diffuse un halo d’indéterminations. Celles-ci tiennent au caractère relatif du réel et de la démarche artistiques.⁵

Cette façon de présenter les œuvres a pour principal objectif de susciter la participation du spectateur, il doit procéder à un processus de lecture de l’œuvre. A lui « “d’assembler”, de combler le vide entre les parties constitutives par une opération mentale,... de lire. » écrit Flor Bex dans son texte « Relation et communication visuelle »⁶. Dans un communiqué de presse rédigé par Lennep et Nyst dans le cadre de l’exposition *CAP 3* à la galerie Vega en octobre et novembre 1973, les deux artistes précisent que le corollaire de l’art relationnel s’avère être une participation ou une intégration du spectateur qui est invité à « s’exprimer tant au niveau conceptuel ou gestuel. »⁷ Les artistes n’entendent plus imposer un sens déterminé à leurs œuvres, que du contraire. Le spectateur est convié à l’élaboration de l’œuvre et de sa signification. Bien que leurs travaux se concrétisent matériellement dans des assemblages, les membres du CAP défendent une pratique artistique conceptuelle où l’esprit et la pensée, par le processus de lecture, prennent le pas sur la mise en forme matérielle. Alors qu’auparavant l’art se limitait à la forme, « la *signification* du message devient matière d’art immédiate [...]. »⁸ Mettre l’accent sur la signification, le contenu plutôt que sur la forme est « une modification fondamentale, allant dans le sens d’une conceptualisation de l’art [...] »,

¹ LENNEP, Jacques, *Un musée de l’homme*, op.cit., p.9.

² *Ibidem*.

³ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l’art contemporain en Belgique*, op.cit., p.32.

⁴ LENNEP, Jacques, *L’idée de relation in L’idée de la couleur*, catalogue d’exposition, CAPC, Bordeaux, 1975.

⁵ LENNEP, Jacques, *L’espace relationnel in +-0*, juin 1978.

⁶ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l’étude de l’idée de et de l’attitude relationnelle*, Yellow Now, 1981, p.32.

⁷ S.T.H. BISET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, op.cit. p.6.

⁸ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l’étude de l’idée de et de l’attitude relationnelle* op.cit., p.32.

constate Bex¹. « L'objet est subsidiaire lorsqu'il existe encore » continue-t-il.² Le spectateur doit faire usage de son esprit pour construire sa lecture de l'œuvre. Comme l'écrit Lennep, « [...] le processus mental comme facteur de la mise en rapport des constituants de l'art de telle manière qu'il ménage une pluralité d'interprétations, est à la base de la théorie relationnelle. »³

Il s'agit du point sur lequel insiste la relation/récit. Ce deuxième point théorique consiste à mettre l'accent sur le fait que « toute œuvre d'art est un récit, parce qu'elle est un message qui informe non seulement sur un contenu particulier mais aussi sur celui qui l'a émis et sur un contexte historique »⁴, explique Lennep. Pour lui, cette relation/récit « est une finalité de la relation structurale, son signifié. Elle confère au processus de lecture son plein épanouissement. »⁵ Le signifié de l'œuvre produite par le CAP consiste à dire que cette dernière est un message et que, donc, elle doit être lue par le spectateur. Son message, son signifié consiste à dire qu'elle est de la pure communication. Les artistes du Cercle participent donc à insérer de la communication dans l'art. En 1973, Nyst déclare que : « Sans la communication le domaine de l'art n'existe pas, parce que l'art, c'est de la communication. »⁶ (ceci étant, cette approche conceptuelle de l'art traduit l'influence des travaux d'U. Eco et de R. Barthes ainsi que des théories de la communication de M. McLuhan). Ils élaborent une pratique artistique qui se veut fondamentalement indéterminée et qui s'actualise dans une communication ouverte. Le Cercle redéfinit l'art en faisant du groupe émetteur/récepteur (ou auteur/spectateur) le support même de la création.⁷ Ce groupe est qualifié, dans les écrits théoriques du groupe de « sujet ». C'est à partir du point de vue de ce « sujet » que les membres du CAP veulent considérer le réseau relationnel.⁸ Comme l'écrit Nyst : « La relation objet-sujet signifiée participe à ce que nous appelons l'Art Relationnel. »⁹ Les intentions de l'auteur, les réactions des destinataires en fonction de leur propre subjectivité (facteurs affectifs, culturels, etc.) entrent désormais en ligne de compte¹⁰. L'opposition à Greenberg est

¹ *Ibidem*.

² BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, *op.cit.*, p.33.

³ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.24.

⁴ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, *op.cit.*, p.9.

⁵ *Ibidem*.

⁶ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, *op.cit.*, p.24.

⁷ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, *op.cit.*, p.33.

⁸ *Ibidem*.

⁹ S.T.H. BISET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, *op.cit.* p.11.

¹⁰ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, *op.cit.*, p.33.

évidente : alors qu'il prônait un art des sens, CAP favorise la pensée. L'appréhension de l'œuvre ne s'effectue plus au niveau du signifiant, c'est-à-dire au niveau de la mise en forme matérielle de l'œuvre, à partir de son support, de son médium, de sa réalité physique. Comme le proclame Lennep, l'art ne doit plus être une question de *supports* mais de *rappports*. Dans le communiqué de presse de 1973, ce dernier explique que seules des reproductions rigoureuses, froides et strictement techniques et objectives peuvent faire office de signifiants dans le cadre des recherches du CAP et ce, dans une optique de rejet de toute volonté de « stylisme » de la part de l'artiste.¹ Les artistes CAP, comme ils le précisent de le communiqué de presse rédigé pour l'exposition *CAP3*, entendent mettre en évidence le signifiant mais ce, en tant qu' « unité de signification qui ne soit pas connotée »². Les artistes cherchent, en procédant de la sorte, l'indétermination du sens, le fait qu'il ne soit plus fixé dans des formes, des tracés, des couleurs, des styles, etc. pour qu'il puisse se libérer et se dématérialiser dans ce que Lennep appelle « la zone conceptuelle »³. Nyst développe ce phénomène dans le texte « Itinéraire de la tache à l'image mécanique » datant de 1973. Il explique que la photographie l'intéresse de plusieurs façons, notamment parce qu'elle produit une image mécanique et donc objective.

[...] s'il y a choix dans le sujet photographié, aucune improvisation n'intervient dans la réalisation chimique de l'image (beaucoup moins qu'en peinture, en tous cas), elle est donc une image de l'objet plus objective, la pensée n'intervenant pas dans la révélation chimique. Donc si la pensée en peinture intervenait dans le tracé de l'objet, par la photographie c'est exactement le contraire que j'allais mettre en évidence. C'est-à-dire que la pensée (le signe) interviendrait non plus au stade du tracé de l'objet, mais à la lecture de l'image photographique de l'objet.⁴

Ainsi, Nyst, Lennep, Lizène, et Courtois « travaillent tous sur les relations comme moyen d'insérer du sens dans différents champs de significations. »⁵ Toute détermination, fixation ou absolutisation en art est refusée par les artistes du CAP. Le sens, selon CAP, ne s'élabore que par des jeux de corrélations qui lient des éléments à d'autres⁶. Il est intégré dans un large réseau d'interférences, de connexions interactives. C'est dans la mouvance de ce réseau et de ces multiples connexions que les membres du CAP développent leur réflexion et abandonnent le spectateur qui entre alors en processus de lecture (défini comme « l'agent permettant de relier les parties constitutives de l'œuvre »⁷). Alors que Greenberg revendiquait une philosophie artistique résumable par la formule « l'art pour l'art » ; alors que, comme le

¹ S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, *op.cit.* p.6.

² *Ibidem*.

³ S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, *op.cit.* p.11.

⁴ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, *op.cit.*, p.23.

⁵ LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p. 69.

⁶ *Ibidem*.

⁷ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, *op.cit.*, p.35.

remarque Nyst, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhard ont développé l'idée de la peinture en tant que monde en soi (et donc clos sur lui-même) en exploitant le rapport peinture-peinture jusque dans ses derniers retranchements¹, le CAP outrepasse cette vision des choses pour prôner un art régi par de nouveaux rapports qui lui apportent une force centrifuge.

Nyst déclare :

Nous nous apercevons que le rapport peinture-peinture déterminé par Reinhardt a été dépassé par la magie de l'esprit, de la pensée qui a pu élaborer de nouveaux rapports et que différentes grilles d'approches de la réalité, telle [sic.] la peinture, la photographie, la pensée, le mot, etc. peuvent être mis [sic.] en présence l'une de l'autre et non seulement, éventuellement se compléter, mais surtout proposer, suggérer, une nouvelle grille, une nouvelle sonorité, une manière neuve de penser. Je crois que l'important dans ce type de travail, c'est de multiplier à l'infini les possibilités d'ouverture, c'est-à-dire de manière de penser, jusqu'à ce que l'esprit ait atteint une telle souplesse, une telle mobilité, qu'il soit pareil à l'écoulement d'un fleuve limpide, qu'il ne soit plus structuré par des grilles d'approche culturelles qui freinent sa force et sa perception [...].²

Il s'agit de dépasser ces œuvres « qui ne fonctionnent qu'en elles-mêmes » ou, comme l'écrit Bex : « on pourrait dire en circuit fermé »³. Le CAP entend se détourner de ce genre de travaux dans la mesure où ils ne mettent pas en jeu « le système des relations externes fondées sur les rapports œuvre/spectateur et œuvre/espace. »⁴ Si les recherches du CAP ont trait à l'art conceptuel - qui avait cultivé dans un premier temps une certaine tendance à la « déshumanisation de l'art » ainsi qu'à une « dévaluation des relations »⁵ - le Cercle confère à cette tendance artistique une dimension plus sociale, humaine et émotive. Il s'agit du troisième « RE », à savoir la relation sociale. L'art pratiqué par le Cercle est ouvert à l'Autre et à son milieu. L'œuvre « relationnelle » entend créer de nouveaux types de rapports entre elle-même, son milieu, son créateur et son récepteur⁶. Elle n'est plus exclusivement fondée sur l'analyse de ses propres limites, de ses propres moyens. Lennep explique que les membres du CAP sont : « des acteurs de transmission entre l'œuvre, le spectateur et le milieu dans lequel tout se mettait en place. »⁷ En 1982, l'exposition 60-80, *Attitudes/Concepts/Images* qui a lieu au Stedelijk Museum d'Amsterdam rend notamment compte de cette tendance à développer un art « plus introverti et fondé sur des rapports personnels au monde et à la

¹ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.22-23.

² RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.23.

³ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, op.cit., p.34.

⁴ *Ibidem*.

⁵ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, op.cit., p.32.

⁶ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, op.cit., p.24.

⁷ DELAUNOIS, Alain, « CAP relations et regards croisés en bord de Meuse » in *CAP à Liège*, op.cit., p.18-19.

société. »¹ L'émotion, l'homme, la nature, la société font l'objet d'une attention plus particulière. Le CAP empreint de ce nouvel état d'esprit. Il n'est pas étonnant de constater que l'évolution de ses travaux emprunte, au cours des années, des voies plus historiques, mémorielles et sociologiques. L'œuvre « relationnelle » s'engage également dans une voie plus littéraire : les mots, la parole, la narration sont convoqués dans les œuvres des membres du Cercle. L'emploi du texte (sous toutes ses formes) permet d'introduire le processus de lecture si crucial dans les recherches du groupe. Ces choix confèrent à la pratique de l'analyse des relations une charge poétique. Elle se veut intuitive et interprétative et non pas rigoureuse ni même scientifique.²

Il s'agit désormais de se pencher sur la production vidéographique de Lennep, Lizène, Nyst et Courtois et de l'analyser en fonction du concept de relation. Le but est de montrer de quelle manière leurs vidéos cultivent une mise en forme basée sur l'idée de relation. Il est déjà possible d'affirmer que l'idée d'ouverture compose le dénominateur commun de cette production vidéographique somme toute hétéroclite. Les vidéos de chaque artiste seront ensuite replacées dans les mouvances de l'art contemporain de l'époque, de nombreuses correspondances pouvant être mises en lumière. Cela permet d'étoffer l'analyse de ces vidéos ainsi que de les ouvrir à d'autres perspectives que celle de l'art relationnel et ce, conformément à son optique. Prônant un art des relations, il serait dommage de ne pas aborder ces œuvres vidéos en fonction des liens qu'elles entretiennent avec les pratiques artistiques qu'elles côtoient.

¹ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique, op.cit.*, p.32.

² S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège, op.cit.* p.8.

CHAPITRE VII : Jacques Lizène

1. Travail sur la notion de cadre

Au travers de ses vidéos, le « Petit Maître » fournit une critique de l'idée de compartimentation en art. Elle s'observe principalement dans le travail que l'artiste liégeois mène sur les notions de *cadre* et de *bord*. Ces notions sont d'abord introduites via la récurrence du motif de la brique dans l'œuvre vidéographique de Lizène. Ce motif est présent dès la première production audiovisuelle de Lizène, dans l'espèce de film-manifeste qu'il tourne en 1971, à savoir *Traveling sur un mur (Je ne procréerai pas)* et se perpétue dans de nombreuses autres créations audiovisuelles : *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*, *Promenade d'un côté à l'autre de l'écran*, *Tentative de dressage d'une caméra*, *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra*, *Interruption de lumière*. De plus, certains visages d'AGCT, *filmer le plus grand nombre de visages humains* ont été capturés contre un mur de briques. Citons enfin, il s'agit ici de pavés, *Filmer le bas des murs au cours d'une longue promenade urbaine*. Plusieurs de ses travaux photographiques trahissent également ce souci du bord et de la limitation qu'il impose (*Personnage photographié regardant le spectateur d'une photo*. *Personnage photographié essayant de se dérober au regard d'un spectateur d'une photo*¹, par exemple). Les motifs de bords, de cadres, de la brique ou du pavé sont convoqués par l'artiste dans la mesure où ils induisent l'idée d'enfermement et de force centripète. Cette idée est d'autant plus vérifiable dans des vidéos telles que *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image* et *Promenade d'un côté à l'autre de l'écran*, l'essentiel de ces vidéos étant de montrer l'enfermement progressif de l'artiste dans un plan toujours plus restreint. Lizène critique via ces vidéos l'idée de cadre et son principe restrictif. Elles montrent littéralement à quel point l'artiste peut être prisonnier des conventions artistiques classiques. Le vidéaste s'attaque aux normes et aux hiérarchies qui ont strié et déterminé le domaine de l'art. Le créateur d'aujourd'hui doit être capable de dépasser les normes contraignantes de l'art qui ont perduré pendant des années. Lizène dénonce le fait que les artistes s'y soient toujours *pliés* (comme il le montre de façon littérale dans *Contraindre le corps*²). Ils doivent désormais adopter le comportement contraire et s'échapper de ce cadre restrictif. *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra* est interprétable de cette façon. Lizène, comme le titre l'indique, tente de sortir du champ de

¹ Voir annexe.

² Voir annexe le projet photographique exploitant le même principe que le projet vidéo.

vision de la caméra. Pourtant, dès qu'il s'approche du bord de l'image, la caméra le recadre au centre de l'image. Il n'arrive pas à se libérer de son emprise. Il est possible d'avancer une première raison qui expliquerait l'utilisation de la vidéo par Lizène : son système de circuit *fermé*. La vidéo, de ce point de vue, s'avère effectivement être le médium idéal pour porter la critique qu'il adresse à la pratique artistique, à savoir son caractère restreint et limitatif. Lizène se joue de l'enfermement de son propre corps suite au retour simultané de sa propre image. Il est enfermé dans et par lui-même, comme l'expliquait Krauss. Pourtant, il est évident qu'il ne s'agit pas de narcissisme chez Lizène, mais plutôt d'une démarche réflexive. Lizène évoque et critique, par son comportement face caméra, la façon dont l'art, notamment avec l'expressionisme abstrait, s'est fermé sur lui-même, s'est détourné de son contexte pour se recentrer sur la délimitation des moyens propres à chaque médium. Plus largement, Lizène s'attaque la façon dont les artistes se trouvent dépendants d'un type de médium précis et des limites que ce dernier impose nécessairement. La peinture, le plan confiné, l'image, la représentation comme vérité intrinsèque et fermée sur elle-même, Lizène n'y croit pas. S'il rejette la représentation (comme démontré ci-avant), c'est surtout en fonction des limites qu'elle impose nécessairement en tant que surface iconographique. Là où Lucio Fontana, par exemple, transperçait la toile pour dégager celle-ci des anciennes formes picturales au travers d'un acte d'une certaine violence, Lizène, dans la provocation qui le définit, emboîte le pas de l'artiste italo-argentin d'une façon plus triviale. Il s'attaque à la toile en la recouvrant de ses propres déjections (*Peinture à la matière fécale*, 1977). Au travers de ses œuvres plastiques et vidéographiques, Lizène revendique le fait que son expression artistique ne peut être contenue dans les limites d'un produit matériel esthétique. A cette philosophie artistique que l'on pourrait qualifier d'« entonnoir », Lizène va opposer, dans ses vidéos et sa pratique artistique en général, une philosophie d'ouverture, de fusion, de communication, de relation.

2. Pratique et prolongements de l'art d'Attitude

Cette dernière s'observe dans la façon dont Lizène pratique de l'Art d'attitude. Dans cette conception artistique, la vie prend le pas sur le produit esthétique lui-même.¹ Il s'agit d'un art qui met l'accent sur le geste, le corps, la parole, l'attitude, le comportement plus que sur la production d'un objet matériel. Toute idée de marchandisation est alors rendue caduque. Guy Scarpetta écrit à propos de Lizène :

¹ Article « Sur l'Art d'Attitude » tiré du site officiel de Ben Vautier [En ligne]. URL : <http://www.ben-vautier.com/1997/nouveau1.html>

[...] il suffit de le fréquenter un peu pour s'apercevoir qu'il est « artiste » vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et pas seulement lorsqu'il réalise des œuvres, des installations, des performances ou des films-vidéo : l'œuvre, d'évidence, est un reste, une trace, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas du tout de déprécier (Lizène apporte un soin maniaque à l'archivage de ce qu'il a élaboré, à la datation précise de ce qu'il montre), mais qui ne prend tout son sens qu'en fonction d'une « *attitude* » générale et permanente, où c'est sa propre vie qui peut être perçue comme une « *œuvre d'art* » (aucun relâchement, aucune concession à la banalité).¹

Cela s'est vérifié lors de notre rencontre avec l'artiste au cinéma Nova de Bruxelles lors de la soirée « De Yellow à Now 1969-2019 » organisée le 14 décembre 2019. Tandis que plusieurs de ses vidéos étaient diffusées sur grand écran, il devenait impossible pour le public de se concentrer sur les images, dans la mesure où toute son attention était détournée et retenue par Lizène lui-même, « commentant » sur le mode grotesque et à l'aide d'un débit insensé de paroles, ses propres images. Même la conférence de Guy Jungblut – qui constituait l'élément central de la soirée - n'a cessé d'être interrompue par Lizène, ajoutant des commentaires, corigeant Jungblut, s'esclaffant, sortant de la salle en criant haut et fort qu'il devait se rendre aux toilettes, chipant un verre de vin qui appartenait initialement à Jungblut, dégainant un rouleau de papier WC d'un sachet plastique qu'il traînait depuis le début de la soirée pour s'y moucher, etc. Tout devient un prétexte chez le Petit Maître pour attirer l'attention sur lui, son attitude, ses gestes, ses propos. Avec le recul, cette soirée du 14 décembre restera, dans notre esprit, bien plus associée à Lizène qu'au maître de conférence initial ; Lizène a encore réussi son coup.

Abordons ici son art d'attitude étant donné que cette pratique se prolonge dans ses vidéos. Ces dernières prônent effectivement l'entretien, en art, de relations avec le réel et la vie quotidienne. Cela s'observe de plusieurs façons. Premièrement, Lizène a souvent filmé son environnement immédiat : la vie urbaine est au cœur de ses vidéos. On y trouve des décors connus et tout à fait banals. Quoique la vidéo ait été perdue, citons *Banalité Banlieue*. Elle filmait, apparemment, la banlieue industrielle de Liège, et plus précisément Ougrée. *La vie camp de travAÏE ! Splatz* montre un boulevard fort emprunté, alors que *Filmer le bas des murs au cours d'une longue promenade urbaine* donne à voir des trottoirs. L'art lizénien, en s'ouvrant à son contexte, participe à une nouvelle approche de celui-ci. Il ouvre la voie à une nouvelle lecture et à de nouveaux rapports avec son environnement. Les vidéos de Lizène aident plus particulièrement à ouvrir les yeux sur l'absurdité de la vie quotidienne. *La vie camp de travAÏE ! Splatz* (dont le titre est révélateur) en est un bon exemple. La vidéo capte l'affluence routière à l'heure de pointe. Les travailleurs rentrent chez eux en voiture et sont

¹ SCARPETTA, Guy, « L'énergumène » in *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, Crisnée, L'Usine à Stars/L'Eclat/Yellow Now, coll. « Côté NON cinéma », 2009, p.31.

bloqués dans des bouchons. A plusieurs reprises, Lizène endossant le rôle d'une personne perdue, passe devant la caméra et suit systématiquement les indications d'un même panneau routier. Il tourne en rond. De plus, pendant l'entièreté de la vidéo, Lizène répète d'un ton martial (et en s'essoufflant à la longue) « 1-2-3-4, 1-2-3-4 ». Il fustige la société imposant un rythme d'enfer, répétitif et cadencé à ses membres, résumé dans la formule bien connue « métro-boulot-dodo ». Il exprime son opinion sur ce train de vie dans le plan final d'un chien déféquant sur le trottoir. *Filmer le bas des murs au cours d'une longue promenade urbaine* est interprétable de la même façon : les mêmes objets, les mêmes motifs se répètent : vélos, caniveaux, crasses... Aucun objet particulier, sortant de l'ordinaire, n'est visible : la vie urbaine semble tristement uniformisée. *Banalité Banlieue* s'inscrit dans cette même veine critique : filmer Ougrée, c'est filmer le Haut-Fourneau, le dur labeur, l'ouvrier, le désastre social qui se prépare...

Cette vidéo permet de faire la transition vers la deuxième donnée fondamentale du réel intéressant Lizène, à savoir l'humain ou plus largement l'idée d'existence. Ougrée est le lieu de naissance de Lizène et ce n'est pas un hasard s'il filme cette ville. Il est permis de penser que c'est le choix de l'artiste de partir à la recherche du lieu où tout son travail artistique a commencé. L'artiste a développé une espèce de mythologie autour de cette ville qui l'a vu naître. Son premier film *Travelling sur un mur (Je ne procréerai pas)* est filmé contre un mur de briques, dont on dit qu'il fait référence « au mythique mur de la clinique d'Ougrée, lieu de naissance du Petit Maître. »¹ Le film *AGCT, filmer le plus grand nombre de visages humains* met particulièrement bien en exergue les deux tendances concomitantes développées par Lizène dans ses vidéos : son travail sur le bord et l'ouverture de l'art à la vie réelle. Dans ce film, Lizène décide « d'enregistrer, pendant un court instant chacun, tous les visages humains (issus tous du code génétique AGCT) existant au moment où l'œuvre a commencé à être réalisée et tous ceux qui existeront par la suite... » Le projet de recenser, sur pellicule, tous les visages concernés n'est évidemment pas réalisable. Dans cette optique, il reste un produit inachevé. Par contre, si on l'aborde du point de vue de l'idée de relation, ce film peut être vu comme relevant de la pratique de « l'art syncrétique » que Lizène a développée dans le domaine des arts plastiques dès 1964. En alliant les techniques de collages et de montage, le Petit Maître assemble des éléments initialement hétérogènes : meubles, plantes, visages,

¹ BOTQUIN, Jean-Michel, « Une nouvelle tentative d'inventaire de l'œuvre vidéographique du Petit Maître, en remake donc, Sur le principe lizénien de l'inachèvement en tentative d'achèvement, Hop, encore une nomenclature de faite » in *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, Crisnée, L'Usine à Stars/L'Eclat/Yellow Now, coll. « Côté NON cinéma », 2009, p.44.

guitare, pioche, etc.¹ Le film ne doit pas être déterminé par sa limite nécessaire, son impossibilité matérielle mais abordé comme fusionnant nécessairement avec la vraie vie. *AGCT* devient alors un film, non pas inachevé, mais *au bord* de la vie, où il se prolonge et se confond. Ce projet a également été réalisé au travers d'une action photographique en 1971 ; il s'agissait pour Lizène d'enregistrer le « plus grand nombre des visages toutes races confondues. »² Comme le film, il s'agit d'un projet inséparable du réel dans lequel il prend place. Ce projet photographique trouve des échos dans l'art conceptuel et plus particulièrement chez Douglas Hueber avec son projet de « Variable Piece » (1970) qui consistait à « photographier l'ensemble des personnes vivantes, afin de fournir la représentation la plus authentique de l'espèce humaine. »³ Hueber déclarait lui-même en 1969 que « Le monde regorge d'objets, plus ou moins intéressants ; je ne souhaite plus en ajouter. Je préfère simplement affirmer l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. »⁴ C'est ce à quoi s'adonne Lizène au travers *AGCT*, *filmer le plus grand nombre de visages humains*. Conformément à sa pratique de l'art d'attitude, Lizène affirme que l'existence peut également être lieu de création, qu'elle peut être un projet artistique en soi. Il s'attaque précisément à un des cadres contraignants de l'art, à savoir la compartmentation des pratiques artistiques et leurs limitations à certains supports, à certains médias, hiérarchisés entre eux. Au générique d'*AGCT*, Lizène explique, de manière révélatrice :

Il est facile de concevoir la difficulté et même l'impossibilité de compléter entièrement une telle œuvre. Elle restera *inachevée* par la force des choses. L'auteur néanmoins s'engage à réaliser, dans *la mesure* du possible et dans *les limites* de ses moyens, le plus grand nombre de séquences... pour rendre l'œuvre *un peu moins incomplète*.

Ce film permet, lui aussi, une lecture « autre » du réel qui, cette fois, se veut plus poétique que critique. *AGCT* est incontestablement doté d'une certaine charge poétique ; il y a quelque chose de très touchant à voir défiler tous ces visages, filmés sur fond noir ou en pleine rue. Pour une fois, l'Homme, chez Lizène, est présenté simplement, sans qu'il soit occulté par un comportement bouffon ou dégradant. Il s'agit simplement de faire défiler, en toute pudeur, des visages de toutes sortes : masculins, féminins, enfantins, adultes, âgés, souriant, grimaçant, etc. Un catalogue non exhaustif d'une certaine humanité. Ce film est peut-être celui qui reflète le plus la nouvelle vision du CAP. Il est – de toutes les créations

¹ Article « Art synchrétique, 1964 » tiré du site de la galerie Nadja Vilenne [En ligne]. URL: <https://www.nadjavilenne.com/jacques-lizene---art-syncretique-1964.html#.Xr0BotMzZ-V>

² Article « Sculptures génétiques, 1971 » tiré du site de la galerie Nadja Vilenne [En ligne]. URL: <https://www.nadjavilenne.com/jacques-lizene---agct---sculptures-genetiques.html#.XjktjRNKhR0>

³ *Ibidem*.

⁴ Article « Douglas Hueber, Variable Piece #70 : Global 81, 1973 » tiré du site officiel du MoMA [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/collection/works/96221> Traduit par nous.

audiovisuelles étudiées dans le cadre de ce mémoire – celui qui exploite le plus la pratique du montage et qui se rapproche le plus de l'idée d'assemblage déjà évoquée. L'humanité est représentée en une mosaïque de visages. A plusieurs reprises, la pellicule se voile ce qui a pour conséquence d'étirer l'image, de flouter les visages qui prennent, dès lors, un aspect fantomatique. Bien qu'il s'agisse sans doute d'un accident, il est difficile de ne pas y voir ce « halo d'indétermination » dont parle Lennep. Ce film évoque la thématique de l'indétermination du réel chère au Cercle : il y a autant d'interprétations de celui-ci que de personnes sur Terre. Une vision objective, claire, déterminée de celui-ci ne peut exister d'où une image qui se met à perdre de sa qualité... A nos yeux, *AGCT* est le plus beau et le plus réussi des films de Lizène !

Ce n'est pas un hasard si l'artiste liégeois, dans son intention d'entrer en contact avec la vraie vie, se penche sur le médium vidéo. Pour la première fois en effet, avec la vidéo, le temps devient effectif. N'étant plus décomposée image par image comme c'était encore le cas avec le cinéma, la bande vidéo peut prétendre à une proximité plus effective avec le réel. Via la pratique art d'attitude qui se prolonge dans ses œuvres vidéo, Lizène exploite de nouvelles lectures du réel, ce qui nuance son « objectivité ». Comme l'écrit Sébastien S. Th. Biset à propos du CAP : « Ne pouvant plus prétendre à la représentation de la réalité objective, l'art s'en remet au relativisme pour lequel il n'existe aucun référentiel absolu [...]. »¹ Art et vie sont tous deux interrogés et la seule certitude à tirer de l'œuvre de Lizène, c'est que ces deux notions doivent désormais s'ouvrir l'une à l'autre. Il s'agit de cette bordure spécifique qui taraude Lizène, comme le prouve la récurrence du thème du bord et du cadre tout au long de son œuvre. Ainsi, si d'aucuns pourraient tenir Jacques Lizène pour un artiste « un peu limite », il nous semble plus pertinent de le considérer comme un artiste « de la limite », capable de se positionner à cheval sur les frontières de l'art pour les révéler, les contester et les repousser vers ce qu'il appelle la « banlieue de l'art » à savoir, pour nous, un espace conceptuel où les conventions artistiques sont réévaluées et permettent de nouvelles approches du réel.

3. Concordances avec l'Arte Povera

Citons Guy Scarpetta :

Du dadaïsme (visant à faire passer la poésie dans la vie) à l'attitude situationniste (critiquer l'art comme activité « séparée », lui substituer des « *créations de situations* »), il est tout un courant de

¹ S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège, op.cit.* p.8.

la modernité, auquel manifestement Lizène se rattache, pour qui le plus important est de savoir « faire de sa vie une œuvre d’art », au-delà du fétichisme de l’œuvre.¹

L’art lizénien aurait pu être rattachés à de nombreux courants artistiques apparus durant le XXe siècle. Par exemple, auraient pu être développées les correspondances que l’art d’attitude de Lizène entretient avec les pratiques du happening et de la performance. Les influences dadaïstes sont également évidentes dans l’œuvre provocante de l’artiste liégeois. Il faut aussi (et surtout) mentionner les rapports que Lizène entretient avec le mouvement Fluxus (bien qu’il ait toujours qualifié son travail de non-fluxus)². En se déclarant partisan de « l’art nul » et de « l’art sans talent », Lizène rejoint Fluxus dans sa volonté de prôner un « non-art » ou de « l’anti-art ». Chez Fluxus comme chez Lizène ce « non-art » ou cet « art nul » pratique l’abolition des frontières établies entre art et vie et entre les différents champs artistiques eux-mêmes³. Dans cette optique, Lizène et les artistes Fluxus ont joué sur la notion de limite (importance du cadre chez Lizène) dans leur volonté de désacraliser l’art⁴. Si Lizène et Fluxus se rejoignent sur le plan des intentions (notamment sortir l’art de la bourgeoisie et lui attribuer un rôle de divertissement)⁵, les moyens qu’ils emploient sont également partagés. Chez Fluxus, « le rapport à la réalité s’exprime par le fait plus que par sa représentation. C’est un état d’esprit, une manière d’être et de vivre. »⁶ Plus généralement, Lizène adhère à la conception Fluxus du fait qu’il pratique son éthique du non-conformisme⁷. Ces différentes dimensions de l’œuvre vidéographique de Lizène ayant déjà été développées, il nous semble intéressant d’orienter l’analyse de celle-ci vers un autre courant artistique de l’époque : l’Arte Povera. Le rapprochement des vidéos de Lizène vers ce courant artistique italien permet d’étoffer l’analyse de celles-ci à l’aide d’aspects n’ayant pas encore été évoqués.

3.1 Intentions de l’Arte Povera

Arte Povera est un mouvement artistique mis en évidence par de nombreux critiques d’art au cours de la seconde moitié des années 60 (1966-1969), le plus important d’entre eux étant Germano Celant suite à la publication de son livre, en novembre 1969, aux éditions Mazzotta,

¹ SCARPETTA, Guy, « L’énergumène », in *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, op.cit., p.30.

² Article « Jacques Lizène » tiré du site officiel d’Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81d62c0f32544db6a162921dc26aec2d>

³ Article « Fluxus en 2 minutes » tiré du site officiel du magazine *Beaux Arts*, section « encyclo » [En ligne]. URL: <https://www.beauxarts.com/encyclo/fluxus-en-2-minutes/>

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ SEMIN, Didier, « Fluxus », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fluxus/>

intitulé *Arte Povera*¹. Ce mouvement artistique – qui, cependant, met un point d'honneur à rester informel - s'inscrit dans les revendications sociales et politiques qui émaillent la fin de la décennie. Les artistes Arte Povera entendent redéfinir la notion d'art et lui attribuer un rôle actif dans la lutte sociale, étudiante et ouvrière qui ébranle l'époque. Comme Celant l'écrit dans son texte « Actions pauvres » en septembre 1968 : « Nous assistons au choix d'une intégration socio-politique de l'activité artistique, et ceci pour en finir avec la division relevant des spécialisations et des classes sociales qui entrave l'énergie subversive et propulsive. »² La pierre angulaire de ce mouvement artistique s'avère être l'attitude de lutte qu'adoptent les artistes envers le système capitaliste qu'ils entendent dénoncer. La société de consommation, l'industrie culturelle, et le système marchand capable de tout récupérer en son sein se trouvent dans le collimateur de ces artistes « pauvres ». Ces derniers se définissent à partir de ce rôle de lutte, ce qui les conduit alors à refuser la qualification de « mouvement » pour lui préférer, plus spécifiquement, celui d' « attitude »³. Plus que des artistes, ce sont des *acteurs* menant une véritable guérilla contre le système marchand et résistant à tout prix aux tentatives d'appropriation de celui-ci⁴. A la manière des mouvements d'avant-garde européens, les acteurs de l'Arte Povera entendent placer l'art dans « une situation de rupture fondatrice » après avoir fait table rase de tout ce qui s'était précédemment fait dans les différentes disciplines plastiques⁵. Cette rupture se cristallise dans un geste principal aux conséquences importantes, celui de se détourner de l'objet matériel. Si une œuvre est tout de même produite, elle est composée de matériaux pauvres, non nobles et parfois éphémères. Une base théorique assez large pour englober l'hétérogénéité des créations de ce « groupe » d'artistes se trouve dans les écrits de Celant :

Le processus linguistique consiste à enlever, à éliminer, à réduire au minimum, à appauvrir les signes pour les réduire à leurs archétypes. Nous sommes en période de régression culturelle. Les conventions iconographiques tombent et les langages symboliques et conventionnels s'anéantissent.⁶

La table rase artistique qui s'effectue avec l'Arte Povera peut, globalement, se résumer en un travail de *déculturation dans l'art*⁷ qui, lui-même, peut se comprendre en tant que démarche de « retour aux sources ». Les artistes de l'Arte Povera décident de se détourner des

¹ JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera les années fondatrices*, Fall Edition, 1994, p.8.

² JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera les années fondatrices*, *op.cit.*, p.80.

³ Article « Arte Povera » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, Une période » [En ligne]. URL:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

⁴ *Ibidem*.

⁵ JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera les années fondatrices*, *op.cit.*, p.7.

⁶ Citation de CELANT, Germano, tirée du mémoire d'étude de BAILLOT, Valentine « L'Arte Povera de Germano Celant 1967-2013, Approche critique », Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, p.12. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/7996498/LArte_Povera_de_Germano_Celant_approche_critique

⁷ Article « Arte Povera » tiré du site Art Zoo [En ligne]. URL: <https://art-zoo.com/arte-povera/>

conventions artistiques habituelles, toutes *culturellement construites* et qui ont régi l'art jusqu'à eux, pour favoriser et mettre en exergue un ordre ancien, perdu, dit « premier ». La démarche de l'Arte Povera consiste à opposer un ordre naturel, vivant, instinctif, déculturé à un ordre culturel régi par des structures rationnelles et conventionnelles, où raison et logique priment. Les artistes « pauvres » fournissent des œuvres qui ne sont pas maniéristes ou visuellement chargées, mais réduites à de simples archétypes. Ils réintroduisent dans leurs œuvres « la corporéité des événements, la sensibilité, l'éphémère, l'environnement, la magie des éléments naturels [...] dans les matériaux de la création »¹ dans l'espoir de convoquer cet ordre ancien, perdu du fait de la culture et du langage².

Il s'agit donc d'un art qui cible- en dehors de tout symbolisme et de toute forme de langage construit - une espèce d'humanité universelle perdue, sommeillant en chacun de nous. L'Arte Povera s'adresse à l'Homme anthropologique et instinctif dans la mesure où ce courant artistique se revendique du prélogique et du pré-iconographique³. En ce sens, l'Arte Povera peut être appréhendée comme une proposition d'art égalitaire et non pas uniquement réservée à une élite possédant et maîtrisant les codes iconographiques et langagiers donnant accès à la lecture et la compréhension de l'œuvre. Lisons Celant :

Ce moment tend à la déculturation, à la régression, au primaire et au refoulé, à l'état prélogique et pré-iconographique, au comportement et au spontané, tend aux éléments premiers de la nature (terre, mer, neige, minéraux, chaleur, animaux) et de la vie (corps, mémoire, pensée) et de la politique (cellule familiale, action spontanée, lutte de classes, violence, environnement).⁴

Les matériaux dont ils usent ne *représentent* pas la nature, l'environnement ou le réel. Celant précise à propos de l'artiste de l'Arte Povera :

Son travail ne vise cependant pas à se servir des éléments les plus simples et naturels (cuivre, zinc, terre, eau, fleuves, plomb, neige, feu, herbe, air, pierre, électricité, uranium, ciel, poids, gravité, chaleur, croissance, etc.) pour une description ou une représentation de la nature ; ce qui l'intéresse, c'est en revanche la découverte, la présentation, l'insurrection de la chaleur magique et merveilleuse des éléments naturels.⁵

Le statut de l'artiste s'en trouve bouleversé : il n'impose plus sa vision via un langage construit. Ce qu'il produit sont des propositions ouvertes. « [...] l'artiste n'élabore pas ce avec quoi il rentre en rapport ; il ne le formule pas : il le laisse découvert et évident [...]. »⁶ Les influences de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco sont palpables. L'Arte Povera témoigne donc d'une volonté d'élargissement du champ d'action artistique. Les artistes « pauvres »

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ CELANT, Germano « Manifeste de l'Arte Povera - Germano Celant », *Art Zoo* [En ligne]. URL: https://art-zoo.com/manifeste-arte-povera-germano_celant/

⁶ *Ibidem*.

entendent faire exister leurs œuvres au-delà de l'espace fermé et centripète de la représentation ; l'œuvre « Povera » se voit désormais attribuer un champ d'action plus large et multidirectionnel. L'œuvre est dépossédée de son autorité d'icône et de symbole, elle acquiert désormais son sens une fois en contact avec l'énergie de la vie, de la réalité elle-même. L'Arte Povera repose donc sur le principe de dépassement de la représentation¹ ainsi que sur la volonté de se faire rencontrer art et vie.

3.2 Retour au primaire chez Lizène

L'élément principal liant l'Arte Povera et Jacques Lizène se trouve dans la tendance du retour au primaire et aux éléments premiers. Il y a chez Lizène une sensation indéniable de retour vers la donnée réelle, première et empirique. Ce phénomène s'observe, comme mentionné ci-avant, dans le contenu des vidéos, dans les choses qu'elles donnent à voir. Ensuite, il se dévoile dans la mise en forme, « l'enveloppe » des vidéos. Bien que Lizène s'empare d'un médium tout à fait neuf à l'époque, on ne peut s'empêcher de ressentir une certaine tendance à la « régression ». Il y a chez l'artiste une volonté d'endiguer une certaine évolution dans le but de favoriser son mouvement inverse ; un mouvement de retour aux choses réelles, de retour aux bases. Il y a quelque chose de l'ordre « des premiers temps », de la découverte, du jeu dans les créations audiovisuelles lizénienes et ce n'est pas son projet vidéo (datant de 1971 mais non réalisé) *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat. L'entrée d'un train en gare de La Louvière. Filmer le plus grand nombre d'entrée de trains en gare d'un peu partout* qui pourra soutenir le contraire. Ses premières vidéos sont de l'ordre de la découverte : comme si Lizène découvrait pour la première fois la caméra ainsi que les notions de cadre, de plan et de hors-champ. Même les notions de perspective ou de profondeur de champ ne seront introduites qu'au fur et à mesure de ses vidéos, comme s'il avait fallu que Lizène les découvre petit à petit, comme s'il devait s'échapper des anciennes conventions théâtrales, (notions de scène, point de vue fixe, etc.) pour réaliser peu à peu les possibilités propres de tels médias (cinéma et vidéo). Parfois, le jeu ou l'expérimentation (faussement naïve) de Lizène reposent sur des données aussi basiques que la lumière (*Interruption de lumière*) ; plus encore, Lizène feint son amateurisme au point d' « oublier » le cache sur l'objectif de la caméra (*Absence de sujet filmé*). Nombre de ses vidéos fondent leurs « gags »

¹ Celant, dans son texte « Art critique » daté de 1979-1981 ira jusqu'à qualifier cette tendance artistique d' « art iconoclaste ». Lu chez BOUISSET, Maïten, *Arte Povera*, Paris, Editions du Regard, coll. « Vivre l'art », 1994, p. 115.

sur ce genre de données fondamentales. Comme l'observe Kaloust Andalian dans son texte « Jacques Lizène, le cinéma et la seconde moitié du XXe siècle », quelques parallèles prudents peuvent être établis avec un film tel que *Kids auto Races at Venice* (1914).

Dans ce film de six minutes tourné en une heure un jour de février 1914, Charlie Chaplin incarne Charlot à l'écran pour la première fois. Film sans scénario, l'argument en est minimal : lors d'une véritable course de *karting* pour enfants à Venise, filmée par une équipe de tournage de la Keystone Company, Charlot tente de s'imposer devant la caméra, mais il est irrémédiablement rejeté hors champ par le réalisateur. Ses nombreuses tentatives restent infructueuses, on ne veut pas de lui dans le champ de la caméra (du cinéma).¹

Plusieurs scénarii des vidéos liégeoises s'inspirent des données propres au médium. *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image* et *Promenade d'un côté à l'autre de l'écran*). A contrario, peut être cité *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra*. De plus, les scénarii de Lizène sont aussi minimalistes que ceux des débuts : ils ne reposent tout au plus que sur quelques lignes directrices. Déjà, « les titres de ses films en dévoilent le contenu, ils sont le scénario, ils n'évoquent pas, ils décrivent ce qu'il faut voir, ils sont une suite d'effets d'annonce. »²

Ce mouvement de retour aux sources s'observe également dans l'image que l'artiste fournit de l'Homme, à commencer par lui-même. Dans le meilleur des cas, c'est sur le mode de la bouffonnerie que Lizène s'offre au public (*Tentative de dressage d'une caméra*, *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra*, *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*, *Promenade d'un côté à l'autre de l'écran*, *La vie camp de travaille ! Splat !*). Dans le pire, c'est en se vautrant dans le primaire, dans la régression tout en revendiquant ce qu'il y a de plus instinctif dans l'humanité. L'exemple de *Quelques séquences d'art sans talent* en témoigne : « l'énergumène » y agite des aliments à la forme phallique, tous sortis, l'un après l'autre, de sa bragette, avant de les hacher violemment. En arrière fond, par incrustation d'images, deux femmes nues se dandinent, une plume entre les fesses. Le plan suivant donne à voir une paire de seins s'agiter. Au dernier plan, Lizène crache sur une vitre face caméra. Ajoutons que la première scène joue sur l'imitation, via une peinture brunâtre, d'un tas de crottes. Ce point s'est retrouvé dans la « performance » du vidéaste lors la soirée au cinéma Nova de Bruxelles. Quand ce n'était pas sur le mode de la rigolade qu'il s'adressait au public, c'est de ses besoins naturels qu'il semblait apprécier discuter. Combien de fois Lizène n'est-t-il pas sorti de la salle, clamant à tous ceux qui

¹ ANDALIAN, Kaloust, « Jacques Lizène, le cinéma et la seconde moitié du XXe siècle » in *Jouons avec la vidéos mortes de Jacques Lizène*, Crisnée, L'Usine à Stars/L'Eclat/Yellow Now, coll. « Côté NON cinéma », 2009, p.9.

² ANDALIAN, Kaloust, « Jacques Lizène, le cinéma et la seconde moitié du XXe siècle » in *Jouons avec la vidéos mortes de Jacques Lizène*, op.cit., p.8.

voulaient l'entendre qu'il devait uriner ? Pour ce qui est de son travail plastique, faut-il réellement revenir sur ses peintures à la matière fécale ? De toute évidence, Lizène, à travers ses vidéos, façonne le portrait d'une humanité régressive, instinctive, presque animale. Tout, chez Lizène, tourne autour de l'Homme dans ce qu'il a de plus corporel (une de ses créations vidéo s'intitule d'ailleurs *Caméra à hauteur des yeux, du sexe, des pieds*), lui qui rejette la conception culturellement construite de l'Homme raisonnable, guidé par ses pensées et sa logique. Il y a effectivement une tendance à faire resurgir une certaine humanité que l'on avait préféré enfouir au fil des siècles, une humanité instinctive, primaire, animale, spontanée, viscérale.

3.3 Piero Manzoni

A cet égard, profitons d'un détour pour relever les points de convergences que Lizène entretient avec un artiste italien ayant inspiré divers artistes appartenant à la génération qui a suivi la sienne, ceux qui s'engageront dans les voies de l'Arte Povera ; il s'agit de Piero Manzoni (1933-1963). Leur utilisation commune d'excréments dans leurs œuvres respectives (en 1961, Manzoni met au point ses *Merdes d'artistes*, c'est-à-dire une mise en conserve de trente grammes de déjections humaines dans nonante boîtes de fer-blanc vendues au poids selon le cours de l'or)¹ ainsi que la volonté manifeste de provocation paraissent être les points d'accroche rassemblant les deux artistes. Mais ce qui lie réellement ces deux personnages hauts en couleurs est leur souhait de replacer l'Homme au centre des préoccupations artistiques. On constate ce même retour à un certain terreau commun de l'humanité dans les différentes œuvres de Manzoni, et ce, dans la conception la plus corporelle et la plus charnelle qui soit. Ses créations tournent autour de choses très primaires, très viscérales. S'il a déjà été cité pour ses *Merda d'artista*, prenons également en compte *Souffles d'artiste (Fiato d'artista)*, soit des ballons gonflés par Manzoni lui-même. Ces ballons mettent l'accent sur une autre donnée fondamentale de l'être humain : sa nécessité de respirer. Son projet d'*Œuf avec empreinte (Uovo con impronta)*, qui s'articule autour de septante œufs durs portant l'empreinte digitale de Manzoni, met en lumière la corporalité de l'homme et plus spécifiquement son ADN. Dans la même logique, Manzoni a créé *Sang d'artiste*, soit une série d'ampoules contenant son sang. En 1971, Manzoni signe des corps vivants comme s'il s'agissait d'œuvres et en fait par là ses *Sculptures vivantes*. Cette performance a surtout pour

¹ Article « Merda d'artista (Merde d'artiste) » tiré du site du Centre Pompidou, section « Resource » [En ligne]. URL: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyj5Rgr/r5p4gqz>

intérêt de remettre en cause certaines questions inhérentes à l'art notamment « l'assertion artistique qui voudrait que signature vaille création [...]. »¹ Ces quelques exemples prouvent la conscience lucide de Manzoni face à l'art et à ses enjeux ; ils découlent de sa volonté de démystification du geste artistique qu'il veut éloigner de la société de consommation (l'éphémère est un aspect important de son œuvre) et de ses lois de marché. Manzoni place l'art ailleurs, via une attitude des plus provocantes, rappelant incontestablement un certain Petit Maître liégeois.

Analyser l'œuvre vidéographique de Lizène à la lumière de l'Arte Povera permet de révéler la lecture nouvelle du réel que l'artiste liégeois semble vouloir nous suggérer. Ses vidéos, en mettant en exergue une nature humaine peu glorieuse (à l'exception d'AGCT), autorisent la mise en relief du caractère culturellement construit de la société, de la vie moderne et de notre regard sur celle-ci. Là où Douglas Hueber entendait simplement affirmer l'existence des choses, Lizène semble vouloir les relativiser. Il est impératif de se détacher du sérieux du monde pour y poser un regard neuf, décalé et ludique. L'art, la société, le spectateur doivent arrêter de « se prendre au sérieux » : chacun doit questionner et réévaluer son existence. Celant explique à propos de l'artiste qu'il « abolit son rôle d'artiste, d'intellectuel, de peintre ou de sculpteur, et il réapprend à percevoir, à ressentir, à respirer, à marcher, à entendre, à faire usage de son humanité. »² En art, comme dans la vie réelle, il n'y a pas un modèle à suivre, pas de vérité unique : il y a autant de réalités que de personnes sur Terre. C'est peut-être ce que Lizène essaye de montrer dans son projet *144 tentatives de sourire* (série de portraits photographiques de Lizène lui-même esquissant un sourire) ou encore ses *881 tentatives de rire enregistrés sur cassette*. Que ce soit à propos de ses sourires ou de ses rires, il n'y en aura jamais deux identiques. En insistant sur la notion d'existence, Lizène relativise le rapport toujours plus normé que la vie moderne établit entre ses membres et elle-même. Il est nécessaire de la réévaluer en fonction de soi et de tout un chacun.

Dans sa diversité, l'art de ces soixante dernières années s'est armé d'outils permettant à l'homme de participer à l'invention poétique de sa réalité, tout en retrouvant une continuité entre le domaine de l'esthétique et celui de ses activités ordinaires, manière de penser la praxis artistique dans le cadre même de l'expérience vécue, d'établir des rapports au monde, des économies d'existence, des possibilités de vie.³

Lizène s'inscrit dans ce projet. Une dernière comparaison doit être établie avec Piero Manzoni qui crée, en 1961, son *Base del mondo, Socle du monde, hommage à Galilée*. Il

¹ *Ibidem*.

² Article « Arte Povera » tiré du site *Art Zoo* [En ligne]. URL: <https://art-zoo.com/arte-povera/>

³ S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège*, *op.cit.* p.10.

s’agit d’un socle cubique, posé à l’envers sur le sol, comme s’il portait la planète Terre et qu’il la présentait comme œuvre¹. Il invite les spectateurs à une approche inédite du réel.

¹ Voir annexe.

CHAPITRE VIII : Pierre Courtois

1. Principes de décomposition et de reconstruction

Pierre Courtois réalise, en 1975, deux vidéos rassemblées sous l'appellation « Nouvelle décomposition » (un titre intéressant pour l'analyse à suivre). Il s'agit de *Pièce n°346* et de *Fossile n°10349*. L'année précédente, il réalisait *Coupures*. Ces trois vidéos mettent en œuvre le concept de relation. La vidéo la plus évidente de ce point de vue s'avère être *Pièce n°346*. Cette vidéo se divise en deux parties. Dans un premier temps, Courtois filme une carte géographique et deux photographies d'une carrière (l'une est un plan large sur l'ensemble de la carrière, la seconde est un plan rapproché sur l'un de ses flancs). Sur chacune de ces images, Courtois entoure un endroit à l'aide d'un feutre. Il trace des flèches pour mettre en exergue des zones géographiques toujours plus précises. Ensuite, la seconde partie de la vidéo constitue un plan fixe et rapproché sur une roche. Elle est manipulée par Courtois, dont on ne voit que les mains. Ces manipulations ont l'air de se passer dans un laboratoire scientifique. La mise en scène se veut très académique, sérieuse, « scientifique ». Courtois peint en blanc les quatre premiers chiffres romains sur le rocher. Alors que celui-ci semblait être une seule unité, il s'avère qu'il se divise en quatre parties, et ce, à l'endroit exact où ont été peints les chiffres. Après avoir recouvert la plus petite partie constituante de la roche de couleur blanche, Courtois recompose le rocher et le fait tenir en un bloc à l'aide d'une ficelle. Deux notions se trouvent à la base de cette vidéo et sont observables dans le reste de sa production vidéographique : il s'agit des principes de décomposition/division et de recomposition/reconstruction. Le principe de décomposition est évident dans *Pièce n°346*. En divisant la roche en ses parties constituantes, Courtois fait écho au deuxième type de relation que le Cercle CAP entend étudier, à savoir « la relation entre les parties qui constituent l'objet » (les deux autres étant celle « entre l'objet et les autres objets » et celle « entre l'être et l'objet »).¹ La manipulation de cette pierre peut être interprétée comme la métaphore du travail artistique de Courtois et de ce qu'il entend mettre en place dans ses œuvres. Elle évoque le parcours mental que doit emprunter le spectateur face à ses œuvres. Une vérité aussi solide qu'un rocher peut être déconstruite, analysée et ensuite recomposée d'une nouvelle manière. Les éléments, les choses de la vie, le réel, ne sont pas des vérités intrinsèques, ils n'existent qu'en fonction d'autres éléments et de leurs rapports à ceux-ci. Le

¹ S.TH. BISSET, Sébastien, « Le modèle relationnel » in *CAP à Liège, op.cit.* p.6.

réel n'est pas une vérité unique : il est décomposable et re-constituable à volonté, selon tout un chacun. Courtois invite le spectateur à considérer les relations qui le forment. Il pousse son public à réfléchir sur ces liens et à les investir. La plus petite partie de la pierre peinte en blanc évoque ce fait. Comme le dit Nyst, le noir ferme l'espace alors que le blanc l'ouvre.¹ Cette pierre blanche impose l'idée du « blanc », de « l'espace psychologique », du « champ relationnel », cette « zone conceptuelle » dont parle Lennep et qui invite le spectateur à l'investir de sa subjectivité. La première partie de la vidéo correspond à la mise en scène de ce qu'évoque Courtois par sa manipulation de la roche. La carte et les photos de la carrière représentent un paysage, une zone géographique éclatée qu'il convient de reconstituer mentalement. La zone géographique a autant d'existences qu'il y a de spectateurs. Elle ne sera jamais reconstituée de manière objective. Ce qu'explique Courtois à propos de son œuvre plastique est d'application pour son œuvre vidéographique : « Le dessin ne tient plus à la vision statique d'un seul objet, mais à la démarche dynamique de l'esprit qui, passant de relais en relais en reconstitue, par une *lecture* globale et logique, la synthèse à la fois rationnelle et plastique. »² *Fossile n°10349* illustre le principe de lecture que doit adopter le spectateur. Dans cette vidéo (dont la mise en scène est la même que pour *Pièce n°346*) une roche plus ou moins ovale est encore l'objet de l'expérimentation de Courtois. L'artiste y peint cinq carrés blancs à l'une de ses extrémités. Un processus de transformation a lieu : tout à coup, la roche prend la forme d'un pied humain. Courtois se détache de son système traditionnel de pensée et favorise une lecture qui se veut davantage poétique. Le réel se met à se transfigurer : le reste géologique devient tout autre chose. Dans les vidéos de Courtois, il s'agit d'analyser le réel, de se défaire de ses certitudes et d'y tisser de nouvelles relations. *Coupures* n'échappe pas à ce principe. Nous le savons, cette vidéo est composée d'une succession de plans, tournés en extérieur, sur des lieux, des paysages, des terrains, des arbres affectés, d'une façon ou d'une autre, par le concept de coupure. Les différents plans et leur juxtaposition via le procédé du montage créent un paysage morcelé qu'il s'agit de reformer, un paysage imaginaire, potentiel et mouvant. Courtois a toujours témoigné d'une volonté d'organiser l'espace « non pas à la manière rigoureuse du géomètre, mais de façon poétique, en multipliant les approches de son sujet. »³ Le spectateur reconstruit ce paysage grâce à un procédé de lecture dynamique. Alors que d'habitude, il se contente de le contempler passivement, le spectateur entretient désormais de nouveaux rapports actifs avec le paysage. Il

¹ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.22.

² DESAIVE, Pierre-Yves, « Artistes permanents du CAP » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, Dexia/La Renaissance du Livre, 2002, p.158.

³ *Idem.* p.157.

s'agit d'une thématique présente dans *Troisième Age* (analysée ci-dessus). Cette vidéo abordait la passivité du spectateur face à la représentation, ce qui le conduisait à être leurré par celle-ci.

L'étude du concept de relation menée par Courtois apparaît également dans la tendance qu'il cultive à l'interdisciplinarité. Sa pratique artistique s'ouvre à des domaines scientifiques tels que la géologie ou l'archéologie. Il n'y a pas d'application stricte de ces méthodes ; il n'y a que des interférences. Dans les vidéos de *Nouvelle décomposition*, Courtois s'empare des objets traités par ces deux sciences sans pour autant se lancer dans une étude rigoureuse. Courtois chavire toujours vers la poésie. Il rejoint ainsi Anne et Patrick Poirier quand ceux-ci déclarent que : « l'archéologie permet de prendre du recul. Nous reconstituons à partir d'éléments épars et divers, une réalité qui dévie sur une utopie. La vision poétique que nous portons sur les divers éléments de base nous différencie de l'archéologie scientifique. »¹ Flor Bex, dans son texte « Relation et communication visuelle » pointe un changement de statut et d'identité de l'artiste. Il écrit : « Nombreux sont ceux dont l'attitude présente des interférences avec d'autres disciplines non-artistiques lorsqu'ils adoptent la méthode et l'objet d'investigation de ces disciplines. D'une certaine manière, il s'agit de cas d'interdisciplinarité. »²

2. Concordances avec l'Arte Povera et le Land Art

Le concept de relation existe chez Courtois aussi dans la façon dont son œuvre s'ouvre à la nature, à l'environnement. La nature occupe une place primordiale dans l'ensemble de son œuvre et se vérifie dans trois des quatre vidéos dont il est ici question. Mais la nature ne l'intéresse pas en elle-même. Comme expliqué dans la première partie de ce mémoire, Courtois s'intéresse plutôt à une nature qui a été domptée, arpente, jalonnée et qui, donc, porte en elle la marque de l'Homme. Plus précisément, il semble que ce soit le rapport que l'Homme entretient à la nature qui fascine Courtois. En ce sens, il est intéressant de voir que *Coupures* et *Pièce n°346* convoquent la notion de paysage. L'idée de « paysage » a évolué au cours du temps et est une notion culturellement construite. Auguste Berque explique que « le paysage n'est pas l'environnement lui-même, mais une certaine relation, esthétique en

¹ BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, op.cit., p.37.

² BEX, Flor, « Relation et communication visuelle » in *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, op.cit., p.32.

l'occurrence, que nous avons avec lui. La naissance du paysage n'est autre que la naissance de ce type de relation à l'environnement. »¹ Courtois œuvre précisément dans ce segment.

Son travail s'intègre en quelque sorte dans les recherches de l'Arte Povera dans la façon dont il questionne l'opposition entre nature et culture, entre raison et ordre premier. *Fossile n°10349* et *Pièce n°346* entretiennent des liens avec la démarche artistique de Giovanni Anselmo qui porte une réflexion sur « l'ordre des choses, les cycles de la nature et plus généralement sur le rapport existentiel entre l'homme et la nature au sein du cosmos. »² Une réflexion sur le temps et l'éternité structure son travail ; le meilleur exemple en est *Structure qui mange* (1968)³. Cette œuvre oppose la durabilité de deux blocs de granit au caractère éphémère d'une salade fraîche et d'un tas de terre et ainsi deux forces contraires se rencontrent. Comme mentionné précédemment, le temps qui passe est une préoccupation chez Courtois (l'utilisation du mot « fossile » dans le titre de sa vidéo est une première indication). Dans les deux vidéos de *Nouvelle Décomposition*, l'éternité de la pierre se trouve confrontée à la fragilité de l'Homme qui, à tout prix, veut laisser ses empreintes dans un souci de perpétuer son souvenir. *Fossile n°10349* illustre ce fait au travers du traitement de la notion d'anthropomorphisme à l'œuvre dans la vidéo (à une simple pierre sont attribuées des caractéristiques humaines, ce qui la fait passer du statut des restes géologiques à celui de fossile). Ce « pied » condense et illustre les deux forces antagonistes dont traite Anselmo dans *Structure qui mange* : l'éphémère (contre laquelle lutte l'homme) et l'éternité (à laquelle l'homme aspire en marquant la nature de son empreinte). Leurs préoccupations similaires s'actualisent aussi dans l'utilisation des mêmes motifs : la pierre, la roche, le granit structurent toute une partie du travail d'Anselmo. Son œuvre de 1969 *Pierre, câble d'acier, nœud coulant*, met en scène un morceau de roche suspendu à un mur à l'aide d'un câble⁴. La ressemblance formelle est frappante avec *Pièce n°346*. Il en va de même pour *Direzione* : un granit triangulaire auquel est intégrée une boussole⁵. Il faut également citer les *Gris sont les gris qui s'allègent vers l'outremer* : cette œuvre d'Anselmo se compose de trente-six granits accrochés par des câbles d'acier en haut d'un mur et au-dessus d'une partie peinte en bleu. « Défiant les lois de la pesanteur, les pierres, matière et couleur à la fois, semblent au contraire prendre une légèreté imprévisible, créant entre réel et imaginaire un paysage virtuel

¹ BERQUE, Auguste, *Le principe de Zong Bing – paysage et dépassement de la modernité*, version non publiée de l'article *Landscape and the overcoming of modernity*, présenté au congrès de l'Union géographique internationale de Séoul, 14-18 août 2000.

² Article « Giovanni Anselmo » tiré du site de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes [En ligne]. URL : http://i-ac.eu/fr/artistes/354_giovanni-anselmo

³ Voir annexe.

⁴ Voir annexe.

⁵ Voir annexe.

s'ouvrant vers l'infini suggéré par la couleur bleue. »¹ Il est intéressant de comparer cette description au commentaire qu'un des professeurs de Courtois lui avait un jour adressé : « Courtois, toi, quand tu dessines des rochers, tes rochers, ils volent. »² Effectivement, « il y a quelque chose d'aérien chez Pierre Courtois. On pourrait presque dire que le suprême paradoxe de son art est d'être au plus près de la terre pour mieux évoquer la magie du ciel. »³ Il est question, chez les deux artistes, d'une relecture du réel et d'une analyse nouvelle des rapports entre les choses. Dans ce cas-ci, l'idée d'apesanteur est réévaluée. Un parallèle peut être établi *La doppia faccia del cielo* (1986) de Luciano Fabro⁴. L'œuvre consiste en la suspension, en pleine nature, d'un bloc de marbre plat et ovale dans un filet d'acier. L'artiste fait d'une pièce lourde et imposante quelque chose d'aussi léger, d'aérien, d'impalpable qu'un morceau de ciel. Que ce soit chez Fabro, chez Anselmo, ou dans les dessins de Courtois, l'influence de René Magritte et de ses tableaux *La Bataille de l'Argonne* ou *Château des Pyrénées* est incontestable.

Courtois cultive plusieurs ressemblances avec des travaux issus du Land Art. A la fin des années 60, les artistes explorent de nouveaux lieux où l'art pourrait s'exprimer, en dehors des espaces qui lui sont traditionnellement consacrés. Les artistes décident de faire des espaces naturels les nouveaux lieux de leur pratique artistique. La proximité entre les travaux de Courtois et ceux du Land Art doit s'établir prudemment. L'artiste belge, contrairement aux artistes du Land Art, ne travaille pas directement sur la nature. S'il entend organiser l'espace, il le fait de manière conceptuelle, via son imaginaire, tel « l'arpenteur qui plante dans sa campagne les repaires de son imaginaire [...]. »⁵ Les vidéos *Coupures* et *Pièce n°346* accordent tout de même une place importante à la nature. *Pièce n°346* commence par un processus de contextualisation du rocher dans l'environnement qui était le sien avant que Courtois ne s'en empare. Il filme en gros plan, dans le deuxième plan de la vidéo, la photo d'une carrière. Ensuite, un dé-zoom s'effectue. Ce dernier est important dans la démarche de Courtois : il permet une vue plus large, et la recontextualisation dans un environnement plus vaste. Toute la carrière est révélée grâce à ce dé-zoom. La nature et l'action de l'homme sur cette dernière tiennent une place importante dans *Coupures*, comme expliqué ci-dessus.

¹ PARENT, Béatrice, « Anselmo Giovanni (1934-) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/giovanni-anselmo/>

² DUQUENNE, Olivier, extrait de la monographie *Traits d'union*, Editions Luc Pire, 2012 [En ligne]. URL: <https://www.pierrecourtois.be/wp-content/uploads/2019/05/dexxbut-de-...les-premieuxres-annexes-ou-les-jalons-du-promeneur.pdf>

³ *Ibidem*.

⁴ Voir annexe.

⁵ VAN LENNEP, Jacques, « Histoire du groupe CAP des origines à nos jours » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.33.

Toutes ces marques, accumulées dans sa vidéo deviennent une espèce de poème rythmé : la nature y revêt un aspect artistique.

Cette fascination pour l'action de l'homme sur la nature est à comparer avec les travaux d'un autre représentant de l'Arte Povera ayant « flirté » avec la pratique du Land Art, à savoir Giuseppe Penone. Citons, par exemple, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*¹. L'artiste réalise un moulage en bronze de sa main et l'accroche au tronc d'un arbre. Il s'aperçoit qu'au fil du temps, l'arbre continue sa croissance, sauf à l'endroit où la main a été posée. L'artiste, via cette œuvre, questionne l'idée de mémoire (importante chez Courtois) : l'arbre se souvient de ce contact et il en restera marqué à tout jamais, sa croissance ne s'étant pas effectuée comme prévu. La démarche adoptée dans *Coupures* évoque plus spécifiquement l'œuvre de l'artiste Richard Long, notamment *A Line made by walking* (1967)². Une photographie de l'évènement montre une ligne droite et blanche peinte sur un gazon. L'artiste anglais, représentant du Land Art, décline ce principe selon plusieurs variantes un peu partout dans le monde. Citons en autres *Walking a line in Peru* (1972) : un paysage désertique est scindé en deux par la ligne tracée par l'artiste, ou encore *A line in Ireland* (1972) : cette fois, ce sont des rochers accumulés qui forment la ligne, la trace qui fascine tant Long.

Les détournements d'éléments naturels qu'opère Courtois, dans une perspective belge, peuvent faire penser à certains travaux de Marcel Broodthaers. Dans ses œuvres « la nature, certes, apparaît régulièrement, mais toujours dans une situation fragmentée, incomplète ou même “absente” ». »³ La nature qu'il donne à voir dans ses collages et ses assemblages a subi, elle aussi, le passage de l'homme. Les meilleurs exemples à fournir sont sans doute *Casserole rouge avec des moules* (1965)⁴ : la nature y est convoquée sans plus aucun signe de vie. Après le passage de l'homme, il ne reste que les coquillages, plus de mollusques. Il en va de même pour *Coquilles d'œufs et épingle* (1965)⁵ : les coquilles ont été vidées et sont transpercées par une épingle.

Les vidéos de Courtois brassent des thématiques qui trouvent écho dans la pratique artistique contemporaine : le choc entre nature et culture, l'utilisation de matériaux non nobles, l'importance du temps et de la mémoire et le détournement d'objets placent ses créations vidéographiques à la croisée de plusieurs mouvements et de courants de pensées qui

¹ Voir annexe.

² Voir annexe.

³ PAS, Johan, « “Ce n'est pas du Land-Art” Aspects écologiques dans l'art belges depuis 1975 » in *L'art en Belgique depuis 1975, op.cit.*, p.101.

⁴ Voir annexe.

⁵ Voir annexe.

se développent à la fin des années 60 et au début des années 1970. Courtois conserve cependant une certaine particularité dans la mesure où la poésie et la relecture poétique de la nature, restent une donnée fondamentale de son travail, ce qui n'est pas le cas dans tous les travaux précédemment cités.

CHAPITRE IX : Jacques Louis Nyst

1. Principes de lecture et de passage

La plupart des vidéos des années 1970 de Jacques Louis Nyst recourent à la manipulation d'objets du quotidien. Ces derniers subissent un processus de détournement : leur utilité première est modifiée. Le banal, entre les mains de Nyst, devient la porte d'entrée vers un monde nouveau, magique et merveilleux. Il s'agit toujours, chez l'artiste liégeois, de briser les rapports établis pour former de nouvelles relations. Il propose de nouveaux points de vue au spectateur à partir desquels ce dernier peut aborder de façon nouvelle le réel. Le concept de « lecture » est fondamental chez Nyst. Les images qu'il produit au travers du médium vidéo sont des lectures poétiques du monde. A l'image objective du réel est juxtaposée sa lecture imaginaire et subjective. Dans ses vidéos, ce processus de « lecture » s'effectue via le commentaire oral. Les conférences (que Nyst détourne ironiquement) ont un impact sur les images, elles opèrent la transformation et entraîne un décalage. Les objets filmés sont embarqués dans une dérive poétique, suivant une logique associative. Leur nature et leur signification première s'altèrent parmi les méandres des narrations de Nyst. L'artiste observe les choses les plus banales comme s'il ne les avait jamais vues, en dehors de tout déterminisme, tel un « sauvage ». Il les aborde du point de vue de Sirius. Certaines vidéos semblent être prises d'un point de vue aussi lointain que cette étoile dans la mesure où les références à des époques et des endroits éloignés sont monnaie courante dans les vidéos de Nyst. L'exemple de *L'Objet* est évident. Dans *L'Ombrelle descendant un escabeau*, (qui est une référence au tableau de Duchamp *Nu descendant un escalier*) Nyst raconte :

C'est en amorçant la *descente* que je remarquai une série de points dispersés sur le sol rayé. *Au fur et à mesure que je descendais*, les points se précisaien. Ils ne paraissaient pas disposés dans un ordre donné. Un, cependant, était beaucoup plus important. *Arrivé au pied de la descente*, je remarquai que le point le plus important observé dès le départ était en fait une ombrelle en papier déployée, je dirai, épanouie. J'étais vraiment étonné.

Ne sachant pas comment réagir face à l'ombrelle, Nyst déclare qu'il s'en veut de n'être pas encore familiarisé, ni libéré des lois du pays d'où il vient. Sa vidéo intitulée *Le voyage de Christophe Colomb* peut être interprétée comme le prologue non-officiel de *L'Ombrelle descendant un escabeau*. Un œuf déposé sur un fond blanc et caché derrière une feuille blanche est progressivement révélé. Il apparaît peu à peu, comme la côte se révèle à des marins revenant du large. L'œuf porte d'ailleurs l'inscription « Terre ». On entend ensuite des enregistrements d'astronautes. Cette vidéo évoque le voyage soi-disant effectué par Nyst

depuis son étoile et qui découvre un nouveau monde, tel Christophe Colomb. Au cours de la conférence tenue par Nyst dans *La farde aux canards*, ce dernier fait référence à un voyage, à une traversée et à un retour. Il semble parler d'un autre monde, celui des images. Il explique :

A partir du cordon, traversez la moitié du carton pour arriver à l'étiquette qui révèle un nom : canard. Le mot prononcé donne la clé pour pénétrer dans l'image. Ne pas y aller seul car on risque de ne rien rencontrer. Emportez quelques objets pour intriguer les canards. (...) Malheureusement, tous ces objets vous devrez les abandonner. Pour retourner, il est impossible de les emporter. Vous reviendrez sans bassin rond, sans seau, sans câble et sans voix. La farde refermée, en sens inverse vous partirez.

Nyst filme plusieurs de ces objets en plongée : ce point de vue en hauteur peut être une illustration du point de vue de Sirius. Il est d'application dans *La farde aux canards*, *Le paysage*, *Le tombeau des nains* et *L'Objet*. Ces notions de décalage et d'indéterminisme doivent être embrassées par le spectateur. Elles ont pour but d'élargir sa perception. L'idée est de faire éclater les grilles culturelles qui aveuglent le spectateur et qui, comme le regrette Nyst, « provoquent l'intolérance, la violence, la douleur. »¹ Le spectateur est celui qui, *in fine*, doit entreprendre ce voyage. Il s'agit évidemment d'un voyage mental, conceptuel. Il doit se défaire du déterminisme culturel pour reconstruire une vision nouvelle des choses.

Le décalage entre les objets, leurs représentations et le commentaire oral qui leur est appliqué est toujours léger. La logique du « peu » détermine le travail de Nyst. Il suffit d'un mot, d'un bruit, d'un commentaire pour que la réalité objective bascule et laisse place à un univers de rêverie. L'exemple de la vidéo *Le Robot* est exemplaire : il suffit d'un vieux ressort de lit et de l'enregistrement d'un chant d'oiseau pour que le décalage ait lieu et que la magie opère. Le « peu » révèle la fragilité de nos certitudes : il suffit d'un léger déplacement pour que l'édifice, dont on ne doutait plus de la solidité, s'effondre. Ce souci du moindre s'observe aussi dans la mise en scène des vidéos. En plus de convoquer très peu de choses, elles sont, du point de vue de leur forme, très épurées. C'est particulièrement vrai pour les vidéos dans lesquelles Nyst procède à des manipulations d'objets. La plupart d'entre elles s'effectuent sur un fond blanc. Un espace blanc, vide, isole les objets. Il s'agit d'un espace ouvert, libre, où tout est possible, où une réflexion peut avoir lieu. L'œuf, le ressort, la théière, les cailloux, la canne en bois se transforment sous l'impulsion des mots de Nyst, mais aussi grâce à ce champ ouvert qui les entoure et qui favorise la réflexion, le dynamisme, la transformation. Ils sont isolés sur une toile blanche, extirpés du réseau de significations qui leur est habituellement appliqué. La toile blanche est prête à être investie par le spectateur qui y « peindra » les

¹ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.23.

interprétations nouvelles de ses objets, qui y construira un nouveau réseau de liens et de significations subjectives. Nyst explique :

Ce besoin d'espace, je l'ai vu chez les surréalistes mais je l'ai vu d'une façon encore plus évidente dans la peinture orientale, spécialement chez les Chinois et chez les Japonais. L'espace y est extrêmement important et la part écrite du tableau y occupe moins d'espace que la part du vide. Le vide m'a toujours fasciné. Il représente pour moi la liberté, le silence, une forme de méditation, de spiritualité.²

La liberté accordée au spectateur fait également partie, selon nous, de cette logique du peu. Nyst n'impose pas un sens, ne cache pas de références intellectuelles intimidantes pour le spectateur : ses vidéos conservent une légèreté enfantine et ludique. Une réelle réflexion sur l'art précède et occupe ses vidéos, mais elle ne les ternit ni ne les alourdit. Comme le remarque Philippe Dubois, les vidéos de l'artiste liégeois se distinguent du gros de la production vidéo internationale de l'époque dans la mesure où elles se défont de sa lourdeur intellectualiste et formelle³. Les vidéos nystiennes font preuve de fraîcheur et d'une grande accessibilité. Elles ne forcent pas une réflexion, elles se contentent d'ouvrir des portes vers l'enfance, la découverte, la mémoire. Elles se veulent libres et ouvertes, d'une simplicité évidente. Elles se vivent, plus qu'elles ne se réfléchissent.

En ce sens, les œuvres de Nyst sont des expériences. Elles ne s'offrent pas dans leur matérialité, mais dans le cheminement conceptuel, le voyage, le passage qu'elles proposent au spectateur. L'image vidéographique produite, comme expliqué ci-avant, est redéfinie en fonction de l'idée de dépassement de frontière. Elle est dynamique, mouvante, fluctuante. Elle est conçue à l'image d'une porte ouverte. Bénédicte Merland écrit à propos de l'artiste : « [...] la photographie, de même que, semble-t-il, l'image vidéo, sont, pour cet artiste fasciné par le travail sur l'image, des réalités à part entière, des fenêtres qui lui permettent de s'abstraire des préjugés culturels définissant la perception du réel pour s'ouvrir à d'autres réalités. »⁴ *La clé du paysage* et *Un après-midi à 6h du soir* mettent en scène l'idée de surface à dépasser, ici, dans ces deux cas, une fenêtre. Une surface ou une étiquette demandent à être outrepassées pour découvrir ce qu'elles cachent à savoir leur large potentiel signifiant. *La Farde aux canards* témoigne de ce fait. Le voyage évoqué dans les vidéos de Nyst est celui que le spectateur doit entreprendre pour avoir accès à une nouvelle façon de voir. Comme le précise

² RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.20.

³ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo, A propos de l'œuvre des Nyst » in *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, op.cit., p.198.

⁴ MERLAND, Bénédicte, « Artistes permanents du CAP » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, Dexia/La Renaissance du Livre, 2002, p.200.

Bénédicte Merland, il s'agit de faire rêver le spectateur et ce, tout en lui livrant le *processus* de construction de ce rêve.⁵

La notion de temporalité est une donnée essentielle de l'esthétique nystienne. Nyst ne livre pas la transformation telle qu'elle. Ce qu'il procure est le cheminement qui y conduit. Il dévoile le travail en cours, le processus, la transformation *en train* de se faire. Le passage est important en lui-même et non pas ce vers quoi il mène. Les récits de Nyst participent à l'insertion de la notion de temps dans ses œuvres. « Le temps m'a permis de travailler l'anecdote, de travailler l'histoire. J'aime beaucoup raconter des histoires (et j'aime aussi beaucoup qu'on m'en raconte » déclare Nyst lui-même⁶. « Ses récits ou discours quel que soit leur support (film d'artiste, vidéo, conférence, livre, ...) explorent les possibilités de redécouverte du merveilleux caché dans son quotidien. Ils permettent à l'artiste de donner à voir l'articulation de sa pensée dans sa temporalité, son cheminement», explique Merland.⁷ De cette façon, il nous semble que le choix d'emprunter le médium vidéo chez Nyst fait sens. Il lui permet de travailler le temps et de mettre en œuvre cette notion dans ses créations. Il lui permet de créer un type d'image correspondant à ses aspirations. L'image vidéo est dynamique et impalpable dans la mesure où elle ne nécessite pas forcément de support. Elle correspond à la nature des images nystiennes, qui ne comptent plus en elles-mêmes mais plutôt en tant que surface de passage vers une perception nouvelle, libérée de tout déterminisme social ou culturel. Une image qui n'est plus statique et fixée mais qui se veut investie et dynamisée par toutes les interprétations que le spectateur est convié à lui conférer.

2. Concordances avec le surréalisme et le Narrative Art

Les vidéos de Nyst reflètent l'influence du surréalisme et de la peinture de René Magritte. Aucune des vidéos de Nyst réalisées dans les années 1970 ne peut s'aborder ou se comprendre par le seul recours à la raison ou à la logique humaine. Les constructions logiques de l'esprit ne sont plus d'aucune utilité pour apprécier l'œuvre du Liégeois ; pire, elles s'avèrent être une barrière à l'appréciation de l'œuvre. Les vidéos nystiennes relèvent de la rêverie éveillée ; un univers flottant, un peu bizarre et à la croisée du merveilleux est mis en

⁵ *Ibidem*.

⁶ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo, A propos de l'œuvre des Nyst » in *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, *op.cit.*, p. 197

⁷ MERLAND, Bénédicte, « Artistes permanents du CAP » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.201.

scène. Comme dans un rêve, le réel est toujours présent mais totalement réinterprété. Ce processus de décontextualisation d'objets quotidiens dans le but d'élargir leur possibilité signifiante rappelle l'influence de la peinture de Magritte. Ses œuvres illustrent des objets représentés de façon tout à fait réaliste, « neutre, académique »⁸. Mais si le mode de représentation du peintre paraît presque « scolaire »⁹, il « met en évidence un puissant travail de déconstruction des rapports que les choses entretiennent dans la réalité. »¹⁰ Sous le pinceau de Magritte, de la même façon que cela s'observe chez Nyst, les objets peints sont déplacés des lieux où ils se trouvent habituellement, ils sont mis en présence d'autres éléments, d'autres objets avec lesquels ils n'ont pas l'habitude d'être associés. Ils sont parfois dotés de caractéristiques nouvelles, antagonistes, impossibles. Chez Magritte, comme c'est le cas pour l'utilisation de la vidéo chez Nyst, « la peinture n'est jamais une représentation d'un objet réel, mais l'action de la pensée du peintre sur cet objet. »¹¹ Le tableau illustrant le mieux cette idée ainsi que la démarche à l'œuvre dans les vidéos de Nyst est *La Clairvoyance* (1936)¹². Cette peinture montre Magritte lui-même en train de peindre à partir d'un modèle : un œuf. Pourtant, ce que l'on observe sur la toile n'est pas un œuf mais déjà un oiseau aux ailes déployées.

Le décalage entre l'objet et sa représentation s'effectue chez Nyst par le commentaire oral, les mots, la parole. Cette façon de procéder s'observe chez Magritte dès 1930 avec *La clef des songes*¹³. La peinture illustre six objets banals, un œuf, une chaussure, un chapeau melon, une bougie allumée, un verre vide et un marteau, sous lesquels sont inscrits des mots ne correspondant pas à leur nature : « l'Acacia », « la Lune », « la Neige », « le Plafond », « l'Orage », « le Désert ». Le processus est identique dans *La trahison des images* dont le titre en dit long sur les intentions de l'artiste. Si Nyst rejoint Magritte dans sa réflexion menée sur la représentation, notons également leur utilisation commune de certains motifs. La poule et les œufs de *Variante de la tristesse* (1957) se retrouvent chez Nyst dans *La mort d'une poule*¹⁴ et *Le voyage de Christophe Colomb*¹⁵. La convocation récurrente de rideaux se retrouve dans *Un après-midi à 6h du soir*. Mentionnons également que l'introduction de *La clé du paysage* (décrise ci-avant) peut être interprétée comme un « remake » vidéographique du tableau *La*

⁸ Article « René Magritte, L'histoire » tiré du site officiel de la Fondation Magritte [En ligne]. URL: <http://magritte.brussels/index.php/rene-magritte/>

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Voir annexe.

¹³ Voir annexe.

¹⁴ 1977, 1'24, noir et blanc.

¹⁵ 1975, 2'28, noir et blanc.

condition humaine (1933)¹⁶. Ce tableau représente une toile posée sur un chevalet devant une fenêtre encadrée de rideaux. La toile représente le paysage que l'on voit par la fenêtre. Un phénomène visuel étrange se produit : il faut quelques instants pour se rendre compte qu'il y a une toile devant la fenêtre.

La technique de l'écriture automatique développée par les surréalistes se vérifie en quelque sorte dans les conférences labyrinthiques de l'artiste liégeois. Il prononce toute une série de paroles, de mots qui ne sont pas toujours liés entre eux de manière logique. La raison ne régit pas ses discours ; ce qui intéresse Nyst s'avère être le choc entre deux mots ou entre un mot et une image qui n'ont pas l'habitude d'être associés. Comme l'écrit Dubois à propos de Nyst (et de sa femme Danièle) :

[...] ils dialoguent et conversent à tout bout de champ, en tous lieux et toutes circonstances, ils donnent des leçons (très impertinentes), ou des conférences (qui sont autant de rêves éveillés), ils s'interrogent et se renvoient la balle, ils (s') inscrivent et (se) racontent des histoires (à dormir debout), se soutiennent et se contredisent, pratiquent *la dérive verbale* et les jeux de mots qui se relancent et s'engendent à l'infini.¹⁷

Mais là où l'automatisme surréaliste s'avère être un flux de parole délivré au hasard, sans aucune réflexion préalable, Nyst, quant à lui, choisit précisément les mots qu'il prononce. Le résultat visé est le même mais la technique est différente. Nyst réfléchit aux termes utilisés pour pouvoir emmener le spectateur dans différents niveaux sémantiques, dans différents univers. Il recherche consciemment la juxtaposition originale de mots et d'images. De ce point de vue, Nyst a, en quelque sorte, recours à la technique du collage. Cette technique a été utilisée par des artistes surréalistes. Elle leur permettait de rapprocher des éléments inattendus issus de réalités différentes. Nyst fait exactement la même chose, mais à partir des mots, de leurs significations et de leurs interprétations. Chaque mot prononcé, associé au suivant, recèle diverses significations et interprétations en fonction de son rapport aux images ainsi que de la sensibilité du spectateur.

La réflexion posée par Nyst sur la représentation rappelle celle d'un artiste lui étant contemporain, Joseph Kosuth. Il est un des représentants de l'art conceptuel qui se développe durant les années 60 et 70. Une de ses œuvres en particulier rappelle la démarche de Nyst : *One and Three Chairs* (1965)¹⁸. Elle décline l'idée de la chaise de trois façons différentes : il y a l'objet matériel, sa photographie et sa définition tirée du dictionnaire. Par cette technique, Kosuth interroge les motifs de l'art et plus particulièrement l'idée de représentation. Les

¹⁶ Voir annexe.

¹⁷ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo, A propos de l'œuvre des Nyst », in *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, op.cit., p. 196.

¹⁸ Voir annexe.

relations entre la chose, sa représentation et son énonciation sont étudiées. La démarche nystienne peut être rapprochée de celle des artistes conceptuels dans la mesure où l'utilisation du langage est importante dans leur art. « Beaucoup d'entre eux utilisaient le langage à la place de matériaux plus traditionnels comme les pinceaux et la toile, et les mots jouaient un rôle primordial dans leur insistence sur les idées plutôt que sur les formes visuelles. »¹⁹ Il existe chez Nyst une même distanciation envers la recherche formelle pour favoriser l'idée de passage. Dans cette recherche, les mots jouent un rôle important : ils ont un impact considérable sur les images. A ce propos Philippe Dubois :

Là où la vidéo internationale a souvent été obnubilée par la fascination du traitement électronique de l'image et de ses effets (pseudo-spéciaux), le travail des Nyst, et ce depuis leur début des années 1970, a toujours montré une attention toute spéciale aux possibilités de traitement de la parole.²⁰

Jacinto Lageira écrit au sujet de l'œuvre de Kosuth : « qu'elle marque un tournant dans l'art contemporain par la volonté de se servir du langage comme un nouveau moyen d'expression plastique [...]. »²¹ Il en va de même chez le Liégeois. Nous l'avons vu, la vidéo *Le paysage* illustre de la meilleure façon qui soit ce phénomène à la base de l'œuvre vidéographique de Nyst. Il est à noter toutefois un élément différenciant l'utilisation du langage par Nyst de celle des artistes conceptuels ; là où ces derniers adoptent un langage d'une grande neutralité, l'artiste liégeois tend vers le lyrisme, le poétique et ce dans le but de stimuler la subjectivité du spectateur. Toujours dans cette veine conceptuelle, notons les ressemblances qu'entretiennent des vidéos telles que *La caméra est reliée au magnétoscope par un câble de 100 mètres et 4 points limités* avec l'œuvre que propose Barry Flanagan dans le cadre de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, intitulée *2 space rope sculpture*. Il nous est donné à voir une longue et épaisse corde reliant deux salles de l'exposition. Les similitudes sont frappantes avec le sujet des deux vidéos. La première consiste en une succession de plans pris à partir d'une voiture roulant sur l'autoroute. Les différentes bandes blanches tracées sur le bitume retiennent toute l'attention de Nyst. La vidéo se conclut sur les images de rangs d'élèves dans une cour d'école. Se tenant tous en ligne droite, les uns derrière les autres, ils reconstituent l'élément fascinant Nyst : la ligne. Le même motif est travaillé dans *4 points limités* : Nyst se contente de filmer le câble reliant la caméra et le magnétoscope.

¹⁹ Article « Conceptual Art » tiré du site officiel du MoMA, section « Learning » [En ligne]. URL : https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art/ Traduit par nous.

²⁰ DUBOIS, Philippe, « Une poétique de la vidéo, A propos de l'œuvre des Nyst », in *La question vidéo, entre cinéma et art contemporain, op.cit.*, p. 196.

²¹ LAGEIRA, Jacinto, « Kosuth Joseph (1945-) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/joseph-kosuth/>

L'œuvre de Nyst, dont on ne rappelle plus le caractère narratif, doit plus particulièrement être abordée en fonction d'un courant artistique développé durant les années 1970, à savoir le Narrative Art. Comme l'écrit Alexandre Quoi :

Dans les années 1970, l'expression «Narrative Art» baptise de nouvelles pratiques artistiques qui marquent un retour à la narration en combinant photographie et texte. Apparu en marge de l'art conceptuel, ce courant international révèle une sensibilité de l'époque, où l'identité, la mémoire, l'autobiographie et la fiction constituent des thèmes dominants. L'art narratif en appelle à l'imagination du spectateur-lecteur pour reconstituer le sens du récit transmis conjointement par l'image et le langage.²²

Le Narrative Art se développe un peu partout dans le monde (France, Suisse, Grande-Bretagne, Canada, Etats-Unis) mais c'est précisément à Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, qu'une exposition lui est consacrée en 1974.²³ Elle s'intitule *Narrative Art* et est organisée par le galeriste John Gibson.²⁴ L'histoire ne dit pas si Nyst s'y est rendu, mais le fait est que son œuvre entretient des liens évidents avec cette démarche artistique et, notamment, avec celle d'un de ses adeptes : Christian Boltanski. Les œuvres de Nyst et de Boltanski cultivent plusieurs points communs. Outre l'utilisation des mêmes motifs (intérêt pour l'objet du quotidien, intégration de photographies dans leurs travaux respectifs), les œuvres de deux artistes soulèvent une série de thématiques communes. Le passé, la mémoire, l'autobiographie flirtant avec la fiction sont à la base de certaines œuvres plastiques de Boltanski de la même manière qu'elles structurent la production vidéographique de Nyst. Chez tous deux, ces notions sont convoquées dans l'intention d'inviter le spectateur à réactiver sa mémoire et à retrouver une part de lui-même.²⁵ *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*²⁶ (1970-1971) en est un premier exemple. L'œuvre consiste en un ensemble de trois tiroirs contenant, selon les indications des étiquettes collées sur chacun d'eux, de petits objets en pâte à modeler. Ils sont censés reproduire d'anciens objets que Boltanski possédait enfant comme des avions, une

²² QUOI, Alexandre, *Considérer le monde, Narrative Art*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'Art Moderne et Contemporain Saint-Etienne Métropole, novembre 2017-avril 2018, p.3 [En ligne]. URL: <https://mamc.saint-etienne.fr/sites/default/files/upload/documents/20171111-20180408-GUIDE-VISITEUR-narrative-art.pdf>

²³ Article « Expositions Narrative Art » tiré du site officiel du MAMCO Genève [En ligne]. URL : <https://www.mamco.ch/fr/1531/Narrative-Art>

²⁴ QUOI, Alexandre, *Considérer le monde, Narrative Art*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'Art Moderne et Contemporain Saint-Etienne Métropole, novembre 2017-avril 2018, p.5 [En ligne]. URL: <https://mamc.saint-etienne.fr/sites/default/files/upload/documents/20171111-20180408-GUIDE-VISITEUR-narrative-art.pdf>

²⁵ LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p.73.

²⁶ Voir annexe.

bouillotte, des rails de chemin de fer, etc.¹ L'œuvre rappelle l'époque de l'enfance, qui est celle des trésors, des collections, celle des objets dérisoires mais qui, au travers du regard enfantin, acquièrent une valeur presque magique.² L'utilisation d'étiquettes pour décrire des objets enfermés dans les tiroirs est intéressante. On y lit sur l'une d'entre elles « Essai de reconstruction en pâte à modeler effectué le 2 décembre 1970 d'une bouillotte dont se servait Christian Boltanski en 1951 »³. L'idée est de dépasser le sérieux et la froideur du descriptif de l'étiquette pour renvoyer à une réalité invisible, celle d'une partie de l'enfance de l'artiste. L'œuvre indique symboliquement au spectateur le processus à suivre : dépasser l'apparence première de l'œuvre (qui n'a de toute façon rien de « beau », de « formel ») pour fouiller dans les « tiroirs » des arcanes de sa mémoire, de son passé, de son enfance. Le spectateur est invité, lui aussi, à s'ouvrir à l'émergence de son passé. Chez Nyst aussi, il s'agit toujours de dépasser la première apparence, la première image, pour voir ce qu'elle cache, pour accéder à toutes les significations qu'elle recèle en fonction de la sensibilité de chacun. Ses images sont des « feuillets d'images », il faut passer outre la première couche, il faut arracher l'étiquette pour découvrir tout ce qu'elle occulte. Nyst écrit :

Les images sont des racines qui nous immobilisent, qui nous empêchent d'accéder à l'espace, à la compréhension. J'entends par image les choses que nous voyons sans les découvrir c'est-à-dire les notions, les concepts qui composent notre mémoire et qui nous aveuglent, qui paralySENT notre faculté de découvrir. Comprendre, c'est découvrir, c'est se libérer des racines de l'image pour accéder à l'espace, à la joie.⁴

Essai de reconstitution (Trois tiroirs) illustre un deuxième pan de la recherche artistique de Boltanski, à savoir son caractère autofictionnel. Recherche autobiographique et fiction se mêlent dans les travaux de l'artiste français. Il en va de même dans ses *vitrines de référence*⁵. Réalisées dans le courant des années 1970, des boîtes recouvertes de plexiglas contiennent des objets personnels de l'auteur tels que des photos, des reliques ou « des éléments issus de fouilles archéologiques témoignant de civilisation perdue. »⁶ L'artiste y raconte sa vie au travers d'histoires, de photographies, d'objets personnels auxquels il applique un processus de

¹ Article « Christian Boltanski » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm>

² *Ibidem*.

³ Article « Christian Boltanski » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/popup04.html>

⁴ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, *op.cit.*, p.25.

⁵ Voir annexe.

⁶ Article « Christian Boltanski » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm>

conservation. La production vidéo de Nyst possède également un caractère autofictionnel. Le couple Nyst se livre dans ses images et ce, en dévoilant pudiquement son imaginaire et l'univers qu'il a construit. Chacune de leurs vidéos constitue en quelque sorte leur « autoportrait » ; elle offre au spectateur une partie de leur intimité, un fragment de ce qu'ils sont. Éric de Moffarts écrit :

Dans *L'Objet*, comme dans la plupart de leurs vidéos, Danièle et Jacques Louis Nyst font eux-mêmes partie de l'image en tant que découvreurs de légende et artistes. Eux aussi nous sont familiers et proches, comme leurs objets. Déplacés, décalés dans et par l'image, ils se dévoilent dans leur fragilité et leur imaginaire mis à nu. A la fin de *L'Objet* et dans *L'Ombrelle descendant un escabeau*, ils utilisent d'ailleurs des musiques un peu « lourdes » qui accentuent cet effet de dévoilement d'eux-mêmes.¹

Pourtant, que ce soit dans les *vitrines de référence*, *Essai de reconstitution* ou dans les vidéos de Nyst, le spectateur est confronté à un récit « autobiographique » fragmenté. Il lui est impossible de reconstituer entièrement et précisément la vie de Boltanski comme il lui est impossible de cerner complètement la personnalité du couple liégeois. Une certaine indétermination est cultivée dans leurs œuvres, ouvrant au spectateur « un espace ouvert, un espace de communication sans cesse mouvant. »² Les vitrines de référence illustrent au mieux ce phénomène. Les objets et photos sont posés sur le fond neutre des boîtes, juxtaposés les uns à côté des autres. Il y a systématiquement un espace vide, neutre, qui sépare les différents éléments. Ce phénomène s'observe dans les vidéos de Nyst où il procède à la manipulation d'objets. Comme expliqué ci-dessus, cet espace vide – en plus de témoigner de la logique du « peu » – est interprétable comme un espace offert au spectateur. L'œuvre lui réserve une place en son sein, elle l'invite à l'investir du sens qu'il voudra bien lui donner.

Il semble permis d'interpréter également cet espace comme un lieu de transaction, d'échange entre les éléments eux-mêmes qui, influencés l'un par l'autre, voient leur potentiel signifiant s'accroître. C'est une des caractéristiques majeures du Narrative Art que de confronter image et texte dans le but de susciter des prolongements signifiants. Ce phénomène offre une plus large possibilité de lectures au spectateur. Ce procédé de l'entre-deux dynamique se trouve non seulement à la base des vidéos de Nyst, mais aussi chez d'autres artistes dont Jean le Gac.

Ainsi, *Le peintre au pull over illustré*³ consiste en un panneau sur lequel sont collées huit photographies (de la femme de l'artiste, d'objets, de bouts de tissus, ...). A ces images sont couplées des parties de textes biographiques relatifs au peintre qui ne correspondent

¹ DE MOFFARTS, Éric, «De l'objet à l'image, à l'éternité » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.162.

² LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, op.cit., p. 73.

³ Voir annexe.

cependant pas aux photographies auxquelles elles sont associées¹. Comme Boltanski ou Nyst, « Le Gac introduit des faits autobiographiques véridiques dans les textes et les images, au sein d'éléments imaginaires. [...] A la fois lisible et d'une grande complexité, son œuvre peut se lire comme une auto-analyse, mêlant fantasme et réalité. »² Le vide occupe à nouveau une certaine place dans l'œuvre à travers les éléments séparés d'un blanc. Pour Le Gac :

L'important réside moins dans l'image ou dans le texte marié à celle-ci que dans le lien (qu'on espère fécond) entre des éléments appartenant à deux formes distinctes de culture, culture visuelle d'une part, portée à l'appropriation immédiate, culture écrite d'autre part, nourrie, elle, par le principe de l'élaboration mentale. Outre la relance de l'intérêt du spectateur, un tel dispositif élargit le champ de l'art, il fait glisser l'esthétique de l'examen iconologique des images vers celui de l'usage que l'art et l'artiste sont en plein droit de faire de celles-ci.³

Citons ensuite *Commissionned Painting* de John Baldessari, un ensemble de tableaux que l'artiste américain a commandés à des « peintres d'enseigne » à la fin des années 60. Chacun d'eux peint de façon « photoréaliste » une main pointant un objet, le pouce en l'air (comme si la main mimait un revolver). Dans *A painting by Pat Nelson* une main désigne un bout de bois, dans *A painting by Pat Perdue* un cendrier et dans *A painting by Jane Moore* une cuisinière à gaz, (etc.)⁴. Des objets familiers tels un plat de fruits, un canapé, une tache sur une table de cuisine, etc. sont pointés par cette main positionnée systématiquement de la même manière. L'action de pointer quelque chose induit forcément la concentration de l'attention spectatorielle sur la zone spécifique mise en exergue. Cette série de peintures a pour objectif de soulever plusieurs questions quant à la nature de l'image et de la représentation, la première étant : « pourquoi devrions-nous, en tant que spectateur, regarder ici et pas ailleurs ? »⁵ Baldessari élabore une critique de l'autorité absolue accordée à l'image et à son interprétation. L'artiste conteste le statut de l'image comme vérité intrinsèque en posant la question suivante : « Les images nous dirigent-elles toujours vers un seul et unique message ? »⁶ La réponse qu'il fournit tient dans la nature même de sa démarche. Cette série est l'idée de Baldessari, certes, mais sa réalisation a nécessité l'intervention de plusieurs artistes. Chacune des peintures porte la légende « A painting by... » complétée par le prénom et le nom de l'artiste qui l'a peinte. La paternité du projet et des peintures le constituant est

¹ Article « Jean Le Gac, *Le peintre au pull over illustré* » tiré du site de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes [En ligne]. URL: http://i-ac.eu/fr/collection/470_le-peintre-au-pull-over-illustre-JEAN-LE-GAC-1980

² *Ibidem*.

³ ARDENNE, Paul, *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe Siècle*, Paris, 1997, p.288.

⁴ Voir annexe.

⁵ Article « John Baldessari » tiré du site *The Art Story* [En ligne]. URL : <https://www.theartstory.org/artist/baldessari-john/artworks/> Traduit par nous.

⁶ *Ibidem*. Traduit par nous.

ambigüe. Chaque image réalisée appartient tant à Baldessari qu'à l'artiste qui l'a réalisée ainsi qu'aux autres créateurs inclus dans le projet. Il en va de même pour le message que livrent ces images : chacun peut y voir ce qu'il veut. Baldessari plaide pour une « liberté » spectatorielle face aux images. Le regard ne doit plus être dirigé, contrôlé ou soumis de quelque façon qu'il soit.

Il était intéressant d'aborder *Commissionned Painting* dans la mesure où Nyst et Baldessari partagent une même réflexion sur l'image que tous deux veulent indéterminée. De plus, il est frappant de s'apercevoir que le motif de la main pointant quelque chose, notamment en « position de revolver », constitue l'essentiel de *Revolver*, vidéo réalisée par Nyst en 1977. *Revolver* est un gros plan d'une minute trente-cinq sur le bras tendu d'une statuette en bronze. Le reste du corps est hors-champ. Le bras tendu qui semble montrer quelque chose apparaît à partir du côté droit de l'écran. Les mains de Nyst apparaissent du côté gauche de l'écran et entrent en interaction avec le bras de la statuette¹. Ses doigts tendus pointent le bras, tournent autour, le touchent, etc. A plusieurs reprises, la main de Nyst mime un revolver que l'on charge avant de tirer. Des bruits mécaniques sont ajoutés pour accentuer l'effet. Les ressemblances sont troublantes avec *Commissionned Painting*. Cependant, Nyst, au contraire de Baldessari, utilise la représentation et l'action de pointer quelque chose avec ses mains afin mettre en exergue un entre-deux. Les deux différents types de mains dans la vidéo de Nyst se mettent en exergue l'un l'autre. L'interaction des deux mains constitue la thématique principale, Nyst ayant cadré le tout pour que leur rencontre physique s'effectue au centre de l'écran. Mentionnons enfin que la vidéo est à nouveau filmée sur un fond blanc.

Les travaux vidéo de Nyst se situent à la croisée de diverses tendances artistiques. L'importance de la nature ainsi que la présence récurrente d'animaux (*Partition pour un Mouton*, *Le paysage*, *La clé du paysage*, *La farde aux canards*) auraient pu être développées dans un rapprochement avec les œuvres du Land Art. La présence naturelle associée à la convocation de matériaux non-nobles aurait pu orienter l'analyse vers l'Arte Povera, tandis que la récupération d'objets quotidiens dans le but de les détourner de leur usage habituel aurait pu centrer l'analyse vers une tendance néo-dadaïste. Pourtant, l'interrogation et le processus de redéfinition de l'idée d'image et de représentation est ce qu'il y a de plus fondamental chez Nyst. L'image n'est plus fixe, rigide, close sur elle-même ; elle se trouve prolongée, élargie grâce aux idées que Nyst leur applique et ce, grâce aux récits qu'il crée. Ce sont les raisons pour lesquelles le Narrative Art s'avère être le courant artistique partageant le

¹ Voir annexe.

plus de points communs avec l'œuvre nystienne, que ce soit dans les intentions (volonté de « dépasser » l'image) que dans les thématiques abordées (mémoire, enfance, fiction, réalité, autobiographie, etc.). Plus généralement, il est permis de penser que Nyst s'adonne à une étude iconologique dans ses vidéos, ce qui aurait pu lui valoir d'être exposé à la Documenta 5 organisée par Harald Szeeman, (plus particulièrement dans la section « Mythologies individuelles ». Intitulée *Enquête sur la réalité- Imageries d'aujourd'hui*, son but était d'interroger les concepts de réalité et de représentation dans les sociétés contemporaines.¹

¹ ADJEDJ, Marie, « Harald Szeeman, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus* [En ligne]. URL : <https://www.influxus.eu/article795.html>

CHAPITRE X : Jacques Lennep

L'œuvre vidéographique de Jacques Lennep doit, à notre avis, être approchée de deux façons différentes en raison de l'existence de deux pans bien distincts : l'un dédié à son projet du Musée de l'homme et l'autre, la production des vidéos dites « relationnelles ». Ces deux parties de son travail exploitent différemment les théories CAP et ne s'inscrivent pas dans les mêmes courants artistiques des années 1970.

1. Les vidéos du Musée de l'homme

1.1 Analyse du projet : importance du lien social

Jacques Lennep voit dans son projet du Musée de l'homme l'opportunité d'expérimenter complètement sa « théorie des 3 RE ». Il semble, cependant, qu'en comparaison avec ses vidéos relationnelles (qu'il s'agira d'analyser ci-après), le Musée travaille surtout à l'idée de lien social (à savoir le troisième « RE »). Lennep explique lui-même que ce projet entend établir une interaction entre le champ artistique et le champ social¹. L'art, selon l'artiste, dans le contexte post Mai 1968, doit être « le résultat d'une symbiose artistique et sociale plongeant ses racines dans les récents acquis. »²

En filmant et exposant des personnes de la vie de tous les jours et leurs obsessions, Lennep s'ouvre et s'intéresse à une culture populaire longtemps prise de haut par « l'élite bourgeoise ». Il sort l'art des considérations bourgeoises pour revendiquer le caractère artistique de pratiques longtemps déconsidérées par les classes dominantes. L'opposition à Greenberg est évidente. Dans un texte de 1939, « Avant-garde et kitsch », Greenberg balaye du revers de la main la culture populaire « utilisant comme matériau brut les simulacres appauvris et académisés de la culture véritable [...]. »³ Il la qualifie de « kitsch ». Cette forme de culture est destinée aux nouvelles masses urbaines, issues de la révolution industrielle, qui attendent de la société qu'elle leur fournisse « une culture adaptée à leurs besoins. »⁴ Et pour ce faire, explique Greenberg, « on eut recours à une nouvelle denrée, un succédané de culture, le kitsch, destiné à une population insensible aux valeurs culturelles authentiques, mais

¹ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.9.

² LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p. 10.

³ GREENBERG, Clement, HINDRY, Ann (trad.), « Avant-garde et kitsch, *Essais critiques* » in *Art et Culture*, Macula, coll.« Vues », 1988, p.16.

⁴ *Ibidem*.

néanmoins avide de ce divertissement que seule la culture, sous une forme ou une autre, peut offrir. »¹ Là où Greenberg rejette le « kitsch » pour préférer l'avant-garde, cette seule « culture véritable »², Lennep cherche la culture populaire, l'embrasse et la rend légitime. Alors que Greenberg faisait de l'art un lieu de divergence, de séparation (le texte du critique est construit sur le concept de dichotomie : il oppose « haute » et « basse » culture, la « complète » et la « diluée », la « vraie » et la « fausse » etc.), Lennep en fait un lieu de rencontre et de tissage de liens sociaux. Tout principe de hiérarchie et/ou de classification est rendu caduque. Il va vers les personnes et met en exergue le caractère artistique des passions auxquelles elles s'adonnent. Après tout, en quoi les bandes noires et blanches d' Ezio Bucci sont-elles différentes de celles d'un Daniel Buren ? Pourquoi le fait de sculpter des marrons serait une activité moins noble que celle de sculpter du marbre ? Les collections d'objets en tous genres d' Alfred Laoureux (costumes, porte-clés et carte postales représentant le Manneken-pis, etc.) ne rappellent-elles pas, en quelque sorte, les préoccupations du Nouveau Réalisme et plus précisément les accumulations d' Arman ? Les orchidées hybrides de Paul Van Bosstraeten ne résultent-elles pas d'une certaine technique de collage ? Les activités de Tania, modèle pour photos de charme, sont-elles réellement si éloignées de la performance (surtout dans son organisation de « safaris » dont elle est le gibier)³ ? Lennep libère l'art des structures fermées pour le transformer en un lieu de rencontre, de dialogue et de communication. Les institutions muséales sont l'objet de la critique de Lennep, particulièrement dans les principes de hiérarchisation des objets d'art et de mise à l'écart de ceux-ci dans des lieux clos, réservés à une certaine « élite ». Lennep explique :

On imagine mon agacement, moi qui travaille dans une institution officielle magnifiant un système critiqué par tout un mouvement de pensée qui a explosé en Mai 68, et a engendré un espoir quand, à l'instigation d'André Malraux, sont apparues les maisons de la culture. Dans ma candeur, j'espérais qu'un jardinier fier de ses choux-fleurs pourrait les y exposer !⁴

A la place, Lennep propose son Musée conceptuel, une pratique artistique interprétable comme une sorte d' Agora ou de Forum, une place publique propice aux débats. L'art est totalement redéfini. Ce projet est une critique mordante de ce que Harald Szeemann avait appelé « le triangle dans lequel se trouve l'art » évoquant le parcours classique d'une œuvre réalisée en atelier, exposée ensuite en galerie et finalement conservée au musée.⁵ Peut-on interpréter en ce sens la vidéo (classée dans le corpus « relationnel ») intitulée *Composition*

¹ *Ibidem*.

² GREENBERG, Clement, « Avant-garde et kitsch, *Essais critiques* », *op.cit.*, p.17.

³ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, *op. cit.*, p.57.

⁴ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, *op. cit.*, p.10.

⁵ SZEEMANN, Harald « Zur Ausstellung » in *Live in your head*, *art.cit.*, p.5.

triangulaire ? Lennep y filme, dans la nature, divers éléments formant un triangle. Alors que la composition triangulaire est une règle de composition classique en peinture, permettant de produire une représentation fermée, se suffisant à elle-même, Lennep détourne ce principe¹. Il l'exploite de manière conceptuelle pour le critiquer, en plus de l'appliquer à des matériaux triviaux (une paire de jambes, des branches d'arbre, etc.). Les rapports avec Szeemann ne s'arrêtent pas là : le Musée de Lennep rappelle l'exposition que le Suisse consacre en 1974 à son aïeul coiffeur décédé trois ans plus tôt. Elle s'intitule *Grand-Père : un pionnier comme nous*, a lieu dans l'appartement bernois de Szeemann situé au 74 Gerechtigkeitsgasse² et montre une série d'objets issus de l'univers capillaire de son grand-père.

L'appellation « Musée de l'homme » a été choisie *a posteriori* par Wolfgang Becker qui parle d'un « nouveau musée de l'Homme ».³ Il renvoie à une parodie critique du Musée de L'Homme de Paris. Christian Boltanski, avec ses *vitrines de références* avait déjà entrepris une critique de ce musée spécifique qui, dit-il, avait eu une grande importance pour lui.⁴ « On y voit, dans des vitrines un peu poussiéreuses, des objets à l'origine sans vocation esthétique, des objets qui sont des documents plutôt que des œuvres, des objets auxquels le musée a retiré leur valeur d'usage. »⁵ Boltanski décrit lui-même les institutions muséales comme « des lieux sans réalité, des lieux hors du monde, protégés, où tout est fait pour être joli. »⁶ Les vitrines de Boltanski entretiennent le même objectif que le Musée de l'homme : ce sont tous deux des projets de parodie critique des musées qui plaident en faveur de la valeur artistique de l'homme et de son existence, de son comportement ainsi que de ses attitudes.

L'attitude critique de Lennep, dans une perspective belge, s'apparente à la démarche de Marcel Broodthaers qui, en 1968, inaugure chez lui, au 30 Rue de la Pépinière à Bruxelles, son *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*.⁷ Il s'agit d'un musée fictif qui a pour vocation d'adresser une large critique aux politiques des musées. Il y dénonce, outre la valeur marchande attribuée aux œuvres, le fait que les musées d'art moderne de l'époque ne

¹ Article « La composition en triangle : composition classique des photos » tiré du site *Tamron* [En ligne]. URL: <https://www.tamron.eu/fr/actualites/actualites-du-blog/detail/golden-triangle-547/>

² Article « Mais à quoi sert la graisse de serpent ? » tiré du site officiel du Musée National Suisse [En ligne]. URL: <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/07/szeemann-passionne-homme-de-musee/>

³ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, *op. cit.*, p.12.

⁴ LECLERCQ, Catherine, « L'art relationnel, du concept à l'esthétique » in *CAP Art relationnel, Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, *op.cit.*, p. 73.

⁵ Article « Christian Boltanski » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm>

⁶ *Ibidem*.

⁷ SALMERON, François, « Musée d'art moderne. Département des Aigles », *paris-art* [En ligne]. URL: <https://www.paris-art.com/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-2/>

comportent que des œuvres datant du 19^e siècle. Son musée parodique, qu'il enterre en 1972, critique plus globalement le fait que les musées sont devenus des bastions de la tradition : Broodthaers en appelle à la nouveauté.

1.2 Concordances avec le Collectif d'Art Sociologique

Le Musée de l'homme de Lennep recoupe certaines des intentions du Collectif d'Art Sociologique fondé en 1974 et rassemblant les artistes Hervé Fischer, Jean-Paul Thénot et Fred Forest¹. Le Collectif entend se placer dans le champ du social pour interroger la société au travers de l'expérience artistique. Société, individu et art sont au centre de l'expérience critique qu'ils entendent mener au travers de leur pratique. Il s'agit non seulement d'interroger l'art par l'art (ainsi que ses idéologies, ses institutions), mais aussi (et surtout) la société qui le produit². « Si la pratique d'un art sociologique peut nourrir, postérieurement, la sociologie de l'art, elle ne reste cependant pas limitée au champ de l'art et use de sa pratique interrogative sur l'ensemble de la société et des individus qui la compose [...]»³ et ce, dans le but de « mettre en question les superstructures idéologiques, le système de valeur, les attitudes et les mentalités conditionnées par la manifestation de (celle-ci) »⁴. Le Musée de l'homme ne correspond donc pas à l'ensemble des recherches du Collectif, mais le rejoint d'une première façon dans la manière dont il interroge l'art et ses normes. Le Musée de Lennep interroge et critique ce fait sociétal qui fait que dès que quelque chose est placé derrière les vitrines d'un musée, il devient *ipso facto* un objet artistique aux yeux de ceux qui l'observent. Il pose donc un regard critique sur l'autorité que l'on a progressivement imposée dans les institutions muséales. Deuxièmement, Lennep rejoint le Collectif par l'importance qu'il accorde au lien social. Les membres du Collectif d'Art Sociologique valorisent la notion de relation : « ils sont à la recherche d'une compréhension intime des relations qui constituent l'homme et la société, cherchant à rendre visible cette structure qui fait lien. L'art sociologique cherche ainsi à franchir le “vide social” qui sépare l'art du grand public [...]. »⁵ Il en va de même pour le Musée de Lennep qu'il décrit lui-même comme étant une démarche fondée sur le rapport

¹ LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », *Marges*, 2017, n° 24, p.58 [En ligne]. URL: <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ FOREST, Fred, FISCHER, Hervé, THENOT, Jean-Paul, « Manifeste 2 de l'art sociologique », dans *Collectif Art Sociologique, Théorie-pratique-critique*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Galliera, 1975, p.6.

⁵ LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », *art.cit.*, p.59 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>

humain et qui a pour but, lors de sa mise en exposition, de tisser des liens sociaux.¹ L'artiste belge et le Collectif accordent tous deux, de manière générale, une importance semblable aux notions d'interaction et de communication. En effet, comme l'écrit Elena Lespes Muñoz :

En favorisant la communication, en lieu et place de la diffusion, le collectif d'art sociologique privilégie l'échange, réunissant l'observateur et l'observé dans un processus critique et pédagogique commun. L'usage qu'ils font des méthodes sociologiques s'effectue donc dans un rejet de la hiérarchie entre l'enquêteur-analyste et l'enquêté-sujet induite par ces méthodes.²

Cette manière de faire caractérise également le travail de Lennep qui explique :

L'identification à l'autre s'apparente au principe de reconnaissance qui m'a toujours paru fondamental dans cette démarche fondée sur le rapport humain. D'ailleurs, comment aurais-je pu éviter que l'un ou l'autre des acteurs du *Musée de l'homme* ne finisse pas déteindre sur moi-même ? Si je les ai choisis, c'est qu'il y avait déjà en eux une part de moi-même et vice-versa. Ils sont mes alter ego.³

Lennep pénètre et s'intègre dans l'univers social de chacun des personnages auquel il dédie une exposition. Par exemple, dans le cadre de l'exposition *Tania modèle pour photos de charme* (1979), Lennep ne se positionne pas en tant qu'artiste face à la jeune femme. Les nombreuses photos qu'il prend d'elle lui seront facturées (l'équivalent aujourd'hui de) vingt-cinq euros de l'heure, ce qui le positionne au rang de client comme les autres⁴. Finalement, le projet du Musée de l'homme lui-même (qui consiste en quelque sorte à « collectionner » des individus) a pour conséquence de placer Lennep parmi les personnes qu'il expose, plusieurs d'entre elles étant des collectionneurs d'objets en tous genres (des marrons sculptés pour Monsieur Bonvoisin, des costumes pour Alfred Laoureux, des autographes pour Madame Paul Six, tout ce qui porte des rayures noires et blanches pour Ezio Bucci). Lennep et le Collectif partagent la même vision des institutions muséales et du circuit traditionnel de l'art. Bien que critiques vis-à-vis de ceux-ci « les pratiques du collectif ne s'en exilent pas, bien au contraire. »⁵ L'idée est de s'attaquer aux différents lieux où les mécanismes de la reproduction sociale s'établissent et pour ce faire, les artistes du Collectif décident de les investir⁶. La force critique de la démarche de Lennep réside, d'une part, dans le fait qu'il érige au rang d'art des comportements humains et, d'autre part, dans le fait que ce processus se fait précisément dans des musées traditionnels. Là où Broodthaers et Szeemann s'étaient détachés des lieux muséaux pour les critiquer, Lennep, lui, les réinvestit. Sa critique, par le contraste créé entre le classicisme de l'endroit et la nouveauté radicale de son objet d'exposition, en est

¹ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.12.

² LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », art.cit., p.61-62. [En ligne]. URL: <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>

³ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », art.cit., p.59 [En ligne]. URL: <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>

⁶ *Ibidem*.

d'autant plus acérée. C'est ainsi que, par exemple, l'exposition d'EZIO BUCCI a lieu en 1977 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles¹.

Le Musée de l'homme de Lennep fait écho à un des travaux de Fred Forest. Celui-ci décide d'exposer au Musée Galliera la voyante Madame Soleil. En procédant de la sorte, Forest entend « offrir à notre réflexion un événement culturel “vivant” dans une enceinte institutionnalisée de la culture “morte” ». ² Ce n'est pas tant Madame Soleil qui est détournée à la façon d'un ready-made : elle garde tout de même sa fonction, elle endosse son rôle. De 15H à 18H, la voyante prodigue effectivement des consultations gratuites au public.³ C'est le musée lui-même, sa temporalité, son rôle de conservation qui s'en trouvent détournés.

Par l'introduction d'un élément étranger dans l'univers du musée, l'artiste crée un événement qui vient catalyser les mécanismes de l'institution muséale : sans se limiter à en reproduire les effets, il permet cependant une mise à distance de ceux-ci. Fred Forest vient ainsi opposer à la temporalité du musée, qui s'inscrit dans la durée et dans la conservation, le temps court d'un événement qui ne peut être vécu que dans le temps de l'échange et du dialogue.⁴

Ces deux notions, l'échange et le dialogue, constituent la pierre angulaire du Musée de l'homme. Elles permettent d'introduire l'idée de relativité en art. Imposer une norme de beauté, une norme artistique comme « vérité » exclut toute forme de discussion, d'échange, de débat, et donc, *in fine*, de lien social. Les femmes et les hommes exposés par Lennep viennent raconter leur histoire, leur récit, ce qui a toujours été un moyen de tisser du lien social. De plus, ils provoquent eux-mêmes le débat : peut-on considérer cela comme de l'art ou est-ce de la pure supercherie ? Plus les questions se posent, plus l'art devient une entité dynamique qui pousse à la réflexion. A la durée, à la conservation, à la stagnation, à l'autorité des institutions muséales, Lennep, comme l'a fait Forest, oppose l'activité, la vivacité et l'échange social. L'expérience esthétique change radicalement de nature.

¹ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.32.

² Texte tiré du document de présentation « Art sociologique *Madame Soleil à Galliera*, exposition-présentation : Fred Forest », Fonds MAC.

³ Article « J'expose Madame Soleil, en chair et en os » tiré du site officiel de Fred Forest [En ligne]. URL: http://www.fredforest.org/book/html/fr/actions/16_fr.htm#text

⁴ LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », *art.cit.* , p.62 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>

2. Les vidéos dites « relationnelles »

2.1 Travail sur le cadre

Jacques Lennep, dans le cadre du Cercle d'Art Prospectif, déclarait lui-même que l'œuvre d'art ne devait plus être contrainte dans un cadre restrictif.¹ S'il applique ce principe de manière plus conceptuelle dans son Musée de l'homme, Lennep matérialise cette idée dans *L'écran*, *TV réalisme*, *La peinture moderne* et *La peinture ancienne*. Dans les deux premières vidéos, le cadre est illustré par la structure d'un poste de télévision. Comme expliqué précédemment, le poste a été vidé. Dans *L'écran*, le bras de Lennep, dans un effet attentatoire, se libère de ce cadre comme pour venir effleurer le spectateur. Dans *TV réalisme*, la restriction qu'impose le cadre du poste de télévision est mise en exergue : « l'image » « retransmise » par la télévision semble bien « peu de chose » lorsque que le spectateur est confronté au reste du paysage. Le caractère limitatif des reproductions du réel en découle, il est illustré dans *La peinture ancienne* où Lennep peint une toile qui disparaît peu à peu. L'interprétation est évidente : l'art ne doit plus se limiter à un support. *La peinture moderne* reflète le processus qui doit désormais s'étendre à l'art en général. L'œuvre décrite par Lennep est l'image du spectateur reflétée sur l'écran qu'il regarde. La vidéo met en exergue un mouvement tourné non pas vers l'œuvre elle-même, mais vers l'extérieur. Lennep prône une force centripète dans l'art qui tourne celui-ci vers l'extérieur, son contexte et ses spectateurs. Ce même phénomène est observable chez Nyst dans son film *Possibilités pour un écran de télévision*. Il y filme un écran de télévision éteint sur lequel se reflète une partie de la pièce dans laquelle se trouve cette télévision.

2.2 Concordances avec la peinture de René Magritte

Les vidéos relationnelles de Jacques Lennep réservent une place particulière à la thématique de la peinture. Elle est présente dans les énoncés des vidéos (*Vive la peinture !*, *La peinture moderne* et *Composition triangulaire*) et est parfois la thématique principale de la vidéo (*La peinture ancienne*). Sa présence récurrente dans ce corpus est un signe de l'influence de René Magritte sur Lennep.

¹ LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, op.cit., p.9.

Le point de convergence des démarches des deux artistes belges réside dans le fait que la peinture magritienne et la vidéo lennepienne gravitent toutes deux autour de l'idée d'étonnement et de déroute. Ce point a été décrit précédemment pour Lennep avec le principe du spectateur leurré (*Photo, TV réalisme, La poignée de porte et L'écran*). Lors du visionnage de ces vidéos, la perception du spectateur lui fait défaut. Il se trouve piégé par le mécanisme du « trompe-l'œil » employé par le vidéaste. Nous avions conclu alors que Lennep plaçait intentionnellement le spectateur dans un état de perception passive dont il le sortait à la suite d'un choc ou d'une surprise. Ce principe se retrouve dans la peinture de Magritte. Les deux artistes représentent les objets et les choses de façon très classique, voire académique (ce point est évident pour Lennep qui s'empare d'un médium de reproduction du réel). La nature propre des objets n'est pas altérée, les objets ne subissent pas de transformation en termes d'apparence. Le choc ou la surprise découle d'une organisation différente des objets associés de façon nouvelle, étrange et mystérieuse. L'étonnement du spectateur naît au moment où il réalise le basculement à l'œuvre dans les créations picturales et vidéographiques. Il passe d'une situation connue à une situation qu'il ne maîtrise soudainement plus et l'image qu'il observe le déstabilise¹. Tout à coup, « il se trouve dans une incertitude profonde : que voit-il exactement ? »² Le regard est soumis, chez les deux artistes, à un questionnement critique et son pouvoir est ébranlé. Dans la peinture de Magritte, le sens de la vue est systématiquement mis à mal ou frustré (*Le fils de l'homme*³, par exemple). Il en va de même chez Lennep. Sa vidéo *Une crasse dans l'œil* illustre ce phénomène : la vue est obstruée, une partie du réel reste donc inaccessible. Magritte et Lennep cultivent le choc dans le but d'élargir la conscience spectatorielle vis-à-vis de sa perception et de la façon dont elle influence sa connaissance du monde.

Le choc provoque des éclairs d'intuition qui surprennent et dérèglent la raison. (...). Nous voyons ce que nous avons appris à voir. Magritte veut nous rendre conscients des habitudes de raisonnement qui dirigent notre perception. [...]. Le choc du changement rend ces habitudes de pensée visibles.⁴

La « réactualisation » de cette pensée magritienne par Lennep est d'autant plus importante à une époque où le spectateur est confronté à une production exponentielle

¹ Article « René Magritte, dossier pédagogique » tiré du site d'EDUCATEAM, Service éducatif – Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, p.10 [En ligne]. URL: <http://www.extra-edu.be/Theme01?PHPSESSID=3e379228fe94e5617a671b76b8b7d92e>

² *Ibidem*.

³ Voir annexe.

⁴ Article « René Magritte, dossier pédagogique » tiré du site d'EDUCATEAM, Service éducatif – Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, p.10 [En ligne]. URL : <http://www.extra-edu.be/Theme01?PHPSESSID=3e379228fe94e5617a671b76b8b7d92e>

d'images de tous genres. L'image télévisée est celle qui se trouve au centre de la critique de Lennep. Le poste de télévision est l'objet de plusieurs de ses vidéos : *L'écran, TV réalisme* et *La peinture moderne*. Dans cette dernière, Lennep dresse verbalement le portrait peu flatteur du téléspectateur. Les deux artistes ne placent plus leur confiance dans les sens, ces « instruments perceptifs imparfaits. »¹ Magritte et Lennep rejettent tous deux l'autorité de la représentation, de l'image offerte en elle-même, en tant que vérité à percevoir. Il faut se méfier d'elle et la soumettre à un questionnement critique. Selon Magritte, il est impossible de connaître le réel, de l'appréhender dans sa totalité, il y reste toujours une part d'ombre et de mystère². Il y demeure une part « invisible », définie comme une possibilité contenue dans le visible³. Les œuvres du peintre rendent compte de ce phénomène : « L'art de la peinture ne peut vraiment se borner qu'à décrire une idée qui montre une certaine ressemblance avec le visible que nous offre le monde. »⁴ La réalité ne peut être reproduite, et encore moins à l'aide de symbole⁵. Un tableau en particulier, au titre révélateur, rend compte de cette idée : il s'agit *La Reproduction interdite* (1937)⁶. Elle montre un homme de dos face à un miroir dont le reflet, logiquement, devrait laisser apparaître son visage. Pourtant la glace reflète l'homme de dos. L'image reflétée dans un miroir reste une image, elle n'est pas la réalité. Il en va de même pour la peinture : elle n'est pas un miroir de la réalité⁷. Magritte pose également une réflexion sur la nature de la peinture elle-même et de ses possibilités. De même, Lennep aborde le réel d'un point de vue particulier. Il défend une vision relative de la réalité : cette dernière est la somme de ses nombreuses relations et il est donc impossible de l'aborder objectivement et globalement. Cela l'amène à travailler la notion d'entre-deux, les relations entre les choses. Il veut ces dernières fondamentalement indéterminées, à l'image du réel.

Le vide entre les choses comme celui entre les mots est le lieu même où peut s'exercer dans sa plénitude l'imagination relationnelle. Cet espace psychique entre les choses du réel, entre elles et leurs images, entre ces images, entre celles-ci et les êtres, entre les êtres diffuse un halo d'indéterminations. Celles-ci tiennent au caractère relatif du réel et de la démarche artistique.⁸

¹ « René Magritte, dossier pédagogique » tiré du site d'EDUCATEAM, Service éducatif – Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, p.9 [En ligne]. URL: <http://www.extra-edu.be/Theme01?PHPSESSID=3e379228fe94e5617a671b76b8b7d92e>

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Article « René Magritte, L'histoire » tiré du site officiel de la Fondation Magritte [En ligne]. URL : <http://magritte.brussels/index.php/rene-magritte/>

⁵ *Ibidem*.

⁶ Voir annexe.

⁷ Article « René Magritte, L'histoire » tiré du site officiel de la Fondation Magritte [En ligne]. URL : <http://magritte.brussels/index.php/rene-magritte/>

⁸ LENNEP, Jacques, *L'espace relationnel* in +-0, juin 1978.

Il s'avère, dès lors, que Magritte (dont il n'est plus nécessaire de rappeler qu'il a lui-même travaillé et réfléchi les rapports liant un objet, sa représentation et sa dénomination) et Lennep travaillent en quelque sorte dans le même segment. Lennep l'affirme clairement dans sa vidéo *L'aile en cage* sous-titrée « Hommage à Magritte ». A l'extérieur, Lennep est assis sur une chaise à côté d'une table sur laquelle est posée une cage d'oiseau. On entend un sifflement. Pourtant, quand la caméra effectue un zoom sur la cage, on s'aperçoit qu'il n'y a plus d'animal et qu'il n'en reste qu'une aile. *L'aile en cage* rappelle deux tableaux du peintre : *Le Thérapeute* (1937) ou *Les Affinités Electives*¹ (1932). Des vidéos relationnelles de Lennep exploitent certains motifs qui figurent dans la peinture de Magritte. Sa vidéo *Les chaussures* (qui consiste en un plan fixe sur des pieds chaussés immobiles) n'est pas sans rappeler *Le Modèle rouge*² (1935). De la même façon, *La poignée de porte* convoque le motif de la porte en bois récurrente chez le peintre. *La peinture ancienne* évoque *La condition humaine*. Dans cette vidéo, Lennep « peint » une toile qui reste blanche et qui disparaît peu à peu. A un moment, il ne reste que le cadre de la toile (celle-ci ayant disparu) posé sur le chevalet. Lennep continue à feindre de peindre. Cette étape précise de la disparition évoque la problématique à l'œuvre dans *La condition humaine* (décrise ci-avant). La vidéo *La peinture moderne* de Lennep peut être rapprochée en deux temps de la peinture *Le miroir vivant*³ (1928). Lennep y décrit oralement une toile que le spectateur ne verra jamais. Les mots remplacent les images. Le spectateur doit recréer mentalement la scène décrite. Le principe est identique chez Magritte. La toile est peinte en noir à l'exception de quatre bulles, reliées entre elles, dans lesquelles sont inscrits les mots : « personnage éclatant de rire », « horizon », « armoire », « cris d'oiseaux ». La « représentation » de l'ensemble est laissée à l'imaginaire du spectateur. Cependant, comme déjà évoqué, la description de Lennep permet plus de doute : ce qu'il décrit est le reflet du spectateur que ce dernier peut apercevoir dans l'écran qu'il regarde. L'écran du poste de télévision que le spectateur regarde forcément s'il regarde la vidéo de Lennep devient, en quelque sorte, un miroir vivant. En plus de refléter l'image du spectateur, celui-ci est doté de parole et la commente (à la façon du miroir magique de Blanche Neige). Il est possible de voir dans cette vidéo une autre façon, de la part de Lennep, de prendre ses distances par rapport au texte de Rosalind Krauss. Lennep use de la vidéo et de son retour instantané d'image mais le dévoie et en réinterprète complètement le processus dans *La peinture moderne* : il « retourne » cet effet miroir contre le spectateur lui-même. *Le*

¹ Voir annexe.

² Voir annexe.

³ Voir annexe.

*miroir magique*¹ (1929) est une œuvre de Magritte : elle illustre un miroir à main sans glace sur lequel sont écrits les mots « corps humain ». Il ne fait aucun doute que ces deux peintures de Magritte, avec en plus le concept de problématiser l'idée de représentation en convoquant les concepts de miroir, de glace, de vitre, de reflet aux effets détournés, ont inspiré la vidéo de Lennep.

¹ Voir annexe.

CHAPITRE XI : La vidéo, médium privilégié des intentions du CAP

Le Cercle d'Art Prospectif, en travaillant sur le concept de relation, développe une esthétique nouvelle qui se veut fondamentalement indéterminée. Les relations entre l'œuvre et le récepteur sont dénuées de toute forme de déterminisme quel qu'il soit. L'œuvre dans sa réalité physique et formelle ne fait plus autorité en elle-même. Il en va de même pour l'artiste créateur. La communication artistique ne se fait plus à sens unique. Le CAP crée des œuvres dont l'intérêt réside dans leur capacité à provoquer un réseau de relations impliquant le spectateur. Les éléments de l'expérience esthétique ne sont plus importants en eux-mêmes, mais dans la façon dont ils interagissent entre eux. Pour le CAP, l'interférence, le mouvement, le passage entre l' « œuvre », l'artiste, le spectateur et l'environnement sont autant d'éléments constituant la proposition artistique. L'entre-deux est leur unité artistique, leur toile vierge. L'idée de communication devient le projet artistique des membres du Cercle. Nyst le disait lui-même, il n'y a pas d'art sans communication¹. Les artistes du Cercle proposent donc une réelle *expérience* artistique au spectateur. Ce dernier quitte son statut de récepteur passif pour participer activement au phénomène de création et de communication : il le vit dans le temps.

Nous estimons que le médium vidéo est le plus à même à véhiculer cette nouvelle expérience artistique élaborée par le CAP. La vidéo est différente esthétiquement des autres médias et agit différemment sur la relation objet-spectateur, dans la mesure où elle est immatérielle. La vidéo ne nécessite pas impérativement de support. L'expérience qu'elle permet se distingue naturellement de celles de la peinture ou de la sculpture, à savoir des supports forcément attachés à leur matérialité et à leur mise en forme tangible. C'est précisément parce que l'art, selon le CAP, n'est plus une question de support, mais de rapports que la vidéo apparaît comme le médium parfait pour les intentions du groupe. La vidéo se défait de l'ordre du « statique », de l' « effectif » et revendique plus spontanément des principes de l'ordre du dynamisme (son image est *électromagnétique*), de l'insaisissable ou du conceptuel. Le médium vidéo est celui qui est le plus à l'image de l'esthétique relationnelle. Fluide et impalpable, l'image vidéo est capable de rendre compte, par sa nature, de ce « vide » ou « de cet espace psychique entre les choses du réel » si cruciaux dans les œuvres relationnelles. Elle nous semble être le meilleur « outil » pour pénétrer ce segment conceptuel dans lequel les artistes travaillent. La vidéo est, en quelque sorte, faite pour

¹ RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, Liège, Ville de Liège/MAMAC, 2002, p.24.

suggérer la notion d'entre-deux. L'image vidéo est celle qui, par excellence, se trouve conceptuellement « entre » l'artiste performant face caméra et son spectateur. Les vidéastes se trouvent face à la caméra et non plus derrière. Certains vidéastes, comme le remarque Krauss n'arrivent pas à surpasser l'effet miroir du circuit fermé de la vidéo et tombent dans une fascination pour leur propre image. Si Lennep, Lizène, Nyst et Courtois se filment eux-mêmes, *face caméra*, il nous semble que c'est pour mettre en exergue cette zone d'entre-deux existant entre eux et le spectateur. L'exemple de *L'écran* de Jacques Lennep est évident. Ce n'est pas leur propre image qu'ils observent. Ils pratiquent le regard caméra dans un effet attentatoire, dirigé vers le spectateur et qui a pour but de le prendre à parti. Lennep, Lizène, Nyst et Courtois ont conscience de l'effet miroir que provoque la vidéo, mais ils parviennent à s'en défaire. Ils s'emparent de ce miroir et le retournent vers le spectateur. Entre leurs mains, le médium vidéo n'est pas une surface réfléchissante, il est une surface de passage, de communication¹. De plus, la vidéo relève de l'ordre de la contingence. En existant dans le temps et non dans l'espace, l'image vidéographique *est* en même temps qu'elle *n'est* pas et/ou qu'elle *n'est déjà plus*. Son existence est paradoxale et insaisissable, comme celle de l'expérience artistique prônée par CAP et sa vision structuraliste du monde. Il n'y a plus de vérité intrinsèque, seulement une série de *possibles*. L'image vidéographique rend ainsi parfaitement compte du « caractère relatif du réel et de la démarche artistique » dont parle Lennep. Elle est ce « halo d'indétermination » évoqué par l'artiste. Elle correspond parfaitement à la description que Nyst nous livre de la façon dont il aimerait que l'esprit humain se comporte : aussi *souple* et *mobile* que l'*écoulement* d'un fleuve *limpide*.² La vidéo rend particulièrement bien compte de l'esprit de l'art contemporain de l'époque. Dans tous les courants abordés, il s'agit de se défaire de la matérialité de l'œuvre pour prôner des valeurs conceptuelles : le processus, le geste, l'idée. De plus, il s'agit toujours de sortir l'art de ses institutions : la vidéo peut se faire et se regarder partout. Bien que son appareillage soit toujours encombrant à l'époque, le Portapak Sony reste une révolution. C'est également en ce sens qu'elle est mobile et communicante : elle s'insère dans tous les milieux et les donne à voir, ce qui participe également à une relativisation du réel. Il n'y a pas que la réalité bourgeoise qui existe, Lizène le confirmera.

Enfin, si dans l'introduction de ce mémoire, nous avons exprimé une réticence par rapport à la vision de Philippe Dubois dans sa façon de considérer le médium vidéo comme

¹ Voir le travail de Lizène *Petit maître liégeois s'écrasant le bout du nez sur la surface de la photographie*, 1973.

² RENWART, Marc, « Le peu m'intéresse. Textes de l'artiste » in *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, op.cit., p.23.

un simple outil d'enregistrement, nous le rejoignons entièrement quand il écrit dans *La création vidéo en Belgique* :

Et chacun sait maintenant clairement que la vidéo est un art flottant, un intermédiaire. On se rend compte aujourd'hui qu'elle n'est pas tant une chose (un nom propre) qu'un état (un adjectif). Un état d'entre-deux, un état de passage. La vidéo, c'est un *passeur*. Si elle doit avoir une identité, ce ne peut être que celle-là. Peu importe entre quoi et quoi elle fait son œuvre de passage (entre cinéma et télévision, entre arts plastique et cinéma, entre documentaire et fiction, réel et imaginaire, socialité et poésie, création pure et réflexion sur). L'important, c'est le mouvement qui va de l'un à l'autre, c'est la force qui pousse au transfert. Et ce mouvement, c'est la vidéo-même.¹

¹ DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Points de repère, 1991, p.28.

Conclusion

Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst et Pierre Courtois, quand ils s’emparent de la vidéo, semblent avoir déjà mené une longue réflexion sur le médium. Ils l’utilisent de manière critique. La vidéo devient un outil d’analyse, de compréhension, de réévaluation de la pratique artistique et de l’expérience esthétique. Leur rôle d’« éclaireur », de « chercheur » et de « lutteur », dont parlait René Berger, est ici mis en exergue. C’est dans cette mesure que leur production se fond si bien dans les diverses mouvances que l’art développe durant les décennies soixante et septante, sur lesquelles souffle un vent de liberté et de contestation, dans le sillage de Mai 68.

Leurs vidéos sont des produits uniques en leur genre : elles sont à la croisée d’une série de tendances, de réflexions et de préoccupations. Pour n’en citer que quelques-unes : les pensées néo-dadaïstes et l’introduction dans l’art de l’objet banal du quotidien, l’Internationale Situationniste et le retour à l’authenticité de la vie ainsi que l’art belge et sa préférence pour le réel. Au niveau artistique, diverses sources d’inspiration ont été explorées pour leur empreinte sur ces vidéos, à savoir l’Arte Povera, le Land Art, le surréalisme, le Collectif d’Art Sociologique, l’art conceptuel, etc. C’est de leurs multiples rencontres et croisements qu’elles tirent leur dynamisme et leur vivacité. Les vidéos des Belges glanent leurs influences sans pour autant se laisser déterminer par tel courant de pensée ou par telle mouvance artistique. De cette manière, elles conservent une incroyable légèreté et permettent une appréhension aisée pour le spectateur.

L’humour dont elles sont dotées leur évite une lourdeur intellectuelle qui, parfois, imprègne les démarches de certains artistes. Les artistes belges, même s’il est évident qu’ils se livrent à de réelles réflexions sur l’expérience esthétique dans ces vidéos, y insèrent un caractère ludique. Les principes de liberté, de relation et de rencontre sont ceux qui rassemblent le mieux les productions vidéos, somme toute hétéroclites, des quatre artistes du Cercle d’Art Prospectif. Alors que le médium vidéo en était encore à ses débuts, ils en ont révélé les dimensions les plus déterminantes et en ont tiré profit.

Ce mémoire s’est limité aux créations audiovisuelles de Lennep, de Lizène, de Nyst et de Pierre Courtois par souci de délimitation du corpus. Nous tenions cependant à mentionner le fait qu’il existe d’autres artistes, dans la région liégeoise, ayant pratiqué le film et la vidéo d’artistes à la même époque. Il convient de citer Jacques Charlier mais aussi, personnalité

moins connue, Alain D'Hooghe (ou Dogue). Nous nous attardons plus spécifiquement sur ce dernier dans la mesure où il ne reste que très peu de traces de sa pratique artistique ainsi que de ses films. Charles François est peut-être le seul à lui avoir consacré un ouvrage intitulé *Sur les traces d'Alain Dogue*¹. Selon Jacques Lizène et Jacques Lennep, tous ses films auraient été jetés par sa famille après son décès². Bien qu'il semble que D'Hooghe ait usé du film comme moyen de captation de ses actions et de ses performances, il est important d'au moins les citer. Une étude de ses films nous paraît intéressante, surtout dans la façon dont ils convoquent, à première vue, des thèmes observés dans les vidéos des quatre artistes dont il a été question (art contemporain, rejet de l'objet d'art, dérision, etc.).

D'après le catalogue de l'exposition *Aspects de l'art actuel en Belgique* et les archives du Ludwig Forum für Internationale Kunst, il existe :

- *Art-poubelles*, (film 16 mm, couleur, 4'00, 1970-1973). L'artiste y filme une décharge publique. D'après Lizène, on y voit D'Hooghe « faire le discobole avec un vieux pneu, avant d'ouvrir le capot de sa voiture et d'en recouvrir le moteur avec des ordures. »³ Ce film a été réalisé à l'occasion de l'exposition mettant à l'honneur la tendance que l'artiste avait qualifiée d'« Art Poubelle ». Elle est organisée en 1970 à la galerie Le Croissant d'or, à Liège.
- *Prototype Culinaire*, (film 16 mm, couleur, 15'00, 1973-1974). Il y filme une de ses performances, consistant à transformer sa voiture en un « prototype culinaire » censé démarrer à l'aide de réels aliments. Le véhicule est totalement revisité en fonction de l'idée de cuisine.
- *A la manière de Marcel Duchamp*, film 16 mm en couleur, 1974. Enregistrement (originellement sur un scopitone) de Vince Taylor en train de danser.
- *Casino de l'Art d'Avant-Garde*⁴ (ou *Sur la route du tour du casino* ou encore selon Lizène *Course cycliste de l'art*⁵), (film 16 mm, couleur, 32'00, 1974). D'Hooghe filme la course cycliste qu'il organise lui-même au Sart-Tilman. Chaque coureur est membre d'une équipe représentant un courant artistique du XXe siècle (« Nouvelle figuration », « Pop Art », « Concept », « Nouveau

¹ FRANCOIS, Charles, *Sur les traces d'Alain Dogue*, Editions du Plomb dans l'Aile, 2019.

² ARNAULT, Daniel, « A propos d'Alain d'Hooghe. Un entretien de Daniel Arnault avec Jacques Lizène » in *Sur les traces d'Alain Dogue*, *op.cit.*, p.100.

³ *Idem*, p.99.

⁴ Voir annexe.

⁵ *Ibidem*.

- Réalisme », « Groupe 70 », « Hyperréalisme », « B.M.P.T. », « Minimal », « Fluxus », « Support/Surface », « Abstraction Gestuelle », « Op/Cinétique ») et porte le nom d'un des artistes membres de ces courants. Lizène se rappelle avoir encouragé « Ben » depuis le bord de la route et pense se souvenir de la victoire de l'expressionisme abstrait⁶.
- *A l'Art D'Avant-Garde*⁷, (8'00, 1975). Il s'agit d'une œuvre que D'Hooghe devait à l'origine mettre sur pied à la Biennale de Paris de 1974. Le projet a été refusé et l'artiste l'a alors réalisé à Liège en 1975. D'Hooghe filme de jeunes personnes qu'il a lui-même engagées pour jouer le rôle de prostituées. Chacune porte le nom d'un artiste célèbre. Elles doivent flâner devant un vieux café liégeois dont D'Hooghe a transformé l'entrée à l'aide d'une enseigne en néon. On y lit « A l'Art d'Avant-Garde ».

Voici autant de pistes qu'il serait intéressant d'explorer à l'avenir !

⁶ ARNAULT, Daniel, « A propos d'Alain d'Hooghe. Un entretien de Daniel Arnault avec Jacques Lizène » in *Sur les traces d'Alain Dogue, op.cit.*, p.99.

⁷ Voir annexe.

Bibliographie

1. Pratique vidéo en général

a) Ouvrages et textes

- BERGER, René, « L’art vidéo : défis et paradoxes », août 1974.
- KRAUSS, Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in *October*, Vol. 1, 1976, p.50-64.

2. Courants de pensées dans les années 1960-1970

a) Ouvrages et textes

- DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « L’urbanisme unitaire à la fin des années 50 » in *Internationale Situationniste*, n°3, Paris, décembre 1959, p.11 [En ligne]. URL : https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf
- DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « Problèmes préliminaires à la construction d’une situation » in *Internationale Situationniste*, n°1, Paris, juin 1958, p.13 [En ligne]. URL : https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf
- DEBORD, Guy-Ernest (ss. la dir. de), « Sur l’emploi du temps libre » in *Internationale Situationniste*, n°4, Paris, juin 1960 [En ligne]. URL : https://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_4.pdf
- LACROIX, Grégory, *La mouvance « provoc » du cinéma de Belgique (1963-1975)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Liège, 2008-2009.

b) Articles en ligne

- HEISS, Rémi, « Situationnistes », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/situationnistes/>
- Article « Internationale situationniste, intégrale des 12 numéros de la revue parus entre 1958 et 1969 » tiré du site *La Revue des Ressources* [En ligne]. URL : <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et,2548.html>

3. Cercle d’Art Prospectif et la pratique vidéo belge

a) Ouvrages et textes

- ANDALIAN, Kaloust, BOTQUIN, Jean-Michel, SCARPETTA, Guy, *Jouons avec les vidéos mortes de Jacques Lizène*, Crisnée, L’Usine à Stars/L’Eclat/Yellow Now, coll. « Côté NON cinéma », 2009.

- BERQUE, Auguste, *Le principe de Zong Bing – paysage et dépassement de la modernité*, version non publiée de l'article *Landscape and the overcoming of modernity*, présenté au congrès de l'Union géographique internationale de Séoul, 14-18 août 2000.
- BEX, Florent (ss la dir. de), *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001.
- BISET, Sébastien S. Th., DELAUNOIS Alain, *CAP à Liège*, Crisnée, Centre wallon d'art contemporain, La Châtaigneraie, Yellow Now, coll. « Côté arts », 2015.
- DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques, KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 1970 Liège en effervescence*, Bruxelles, les Impressions Nouvelles, 2010.
- DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Points de repère, 1991.
- DUBOIS, Philippe, *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.
- DUQUENNE, Olivier, extrait de la monographie *Traits d'union*, Editions Luc Pire, 2012. [En ligne]. URL : <https://www.pierrecourtois.be/wp-content/uploads/2019/05/dexxbut-de-...les-premiexxres-annexxes-ou-les-jalons-du-promeneur.pdf>
- FRANCOIS, Charles, *Sur les traces d'Alain Dogue*, Editions du Plomb dans l'Aile, 2019.
- LENNEP, Jacques, *Alfred Laoureaux collectionneur*, Yellow Now, 1978.
- LENNEP, Jacques, *Arts en relation. Techniques et pratiques d'un art relationnel de 1973 à nos jours*, 100 Titres/Yellow Now, coll. « Côté arts », 2012.
- LENNEP, Jacques, *L'espace relationnel in +-0*, juin 1978.
- LENNEP, Jacques, *L'idée de relation in L'idée de la couleur*, catalogue d'exposition, CAPC, Bordeaux, 1975.
- LENNEP, Jacques (ss la dir.), *Relation et relation : contribution à l'étude de l'idée de et de l'attitude relationnelle*, Yellow Now, 1981.
- LENNEP, Jacques, *Un musée de l'homme*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2010.
- RENWART, Marc, et alii., *Jacques Louis Nyst (1942-1996)*, Ville de Liège/MAMAC, Liège, Belgique, septembre 2002.
- VAN LENNEP, Lennep (ss la dir.), *CAP Art relationnel, un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Tournai, La Renaissance du livre, Dexia Banque, 2002.

b) Interviews

- Interviews par DIRKX Dagmar de Charlier Jacques et de Lennep Jacques, réalisées dans le courant de l'année 2019 sous la direction d'ARGOS Center for Art and Media.

c) Articles en ligne

- Article « Art synchrétique, 1964 » tiré du site de la galerie Nadja Vilenne [En ligne]. URL : <https://www.nadjavilenne.com/jacques-lizene---art-syncretique-1964.html#.Xr0BotMzZ-V>
- Article « Coupure » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL :

<http://2019.argosarts.org/work.jsp?p=work.jsp&workid=e2e5400bca64404792eb63ce c5fc0aee>

- Article « Jacques Lennep » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?artistid=eef8fdd6bd8947ea9e1fa6922fdd301f>
- Article « Jacques Lizène » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?artistid=81d62c0f32544db6a162921dc26aec2d>
- Article « Jacques Louis Nyst » tiré du site officiel d'Argos Center for Art and Media [En ligne]. URL : <http://2019.argosarts.org/artist.jsp?p=artist.jsp&artistid=f5fe2419dcbb4a5ab830dcd62 785a3ee>
- Article « Musée de l'homme » tiré du site officiel de Jacques Lennep [En ligne]. URL : http://www.lennep.be/Lennep/Musee_de_lhomme.html
- Article « Sculptures génétiques, 1971 » tiré du site de la galerie Nadja Vilenne [En ligne]. URL : <https://www.nadjavilenne.com/jacques-lizene---agct---sculptures-genetiques.html#.XjktjRNKhR0>

d) Catalogues d'exposition

- BEX, Florent, *Aspects de l'art actuel en Belgique*, Publication réalisée à l'occasion de l'exposition « Aspects de l'art actuel Belgique », Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, juillet 1974.

4. Situation de la pratique artistique dans les années 1960-1970

a) Ouvrages et textes

- ARDENNE, Paul, *Art. L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe Siècle*, Paris, 1997.
- BAILLOT, Valentine « L'Arte Povera de Germano Celant 1967-2013, Approche critique », Mémoire d'étude, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/7996498/LArte_Povera_de_Germano_Celant_approche_critique
- BOUISSET, Maïten, *Arte Povera*, Paris, Editions du Regard, coll. « Vivre l'art », 1994.
- CARRASCO BARRANCO, Matilde, « Au-delà du conceptualisme : l'esthétique et l'art d'aujourd'hui » in *Nouvelle revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2015 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2015-1-page-149.htm>
- CELANT, Germano « Manifeste de l'Arte Povera - Germano Celant », *Art Zoo* [En ligne]. URL : https://art-zoo.com/manifeste-arte-povera-germano_celant/
- ECO, Umberto, ROUX DE BEZIEUX, Chantal (trad.), *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- FOREST, Fred, FISCHER, Hervé, THENOT, Jean-Paul, « Manifeste 2 de l'art sociologique », dans *Collectif Art Sociologique, Théorie-pratique-critique*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Galliera, 1975.
- JOPPOLO, Giovanni, *L'Arte Povera les années fondatrices*, Fall Edition, 1994.

- LESPES MUÑOZ, Elena, « Expériences et expérimentations dans les pratiques du Collectif d'Art Sociologique », *Marges*, 2017, n° 24 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2017-1-page-57.htm>
- MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette Littératures, 2003.
- NYST, Jacques-Louis, *L'ombrelle en papier et le principe de non-réalité*, Liège, Yellow Now, 1976.
- NYST, Jacques-Louis, *Nous ne sommes pas des cybernautes*, Bruxelles, André de Rache, 1973.
- ROSENBERG, Harold, *The De-Definition of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

b) Interviews

- Interview de Lawrence Weiner dans le cadre de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, 1969 [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=l7dK-9w_LGg

c) Articles en ligne

- ADJEDJ, Marie, « Harald Szeeman, D5 : symptôme d'une bascule épistémologique », *Influxus* [En ligne]. URL : <https://www.influxus.eu/article795.html>
- BOUISSET, Maitén, « Rauschenberg Robert (1925-2008) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-rauschenberg/>
- DUPLAT, Guy, « Le beau vélo de Raveel », *La Libre*, section « Culture », 2009 [En ligne]. URL : <https://www.lalibre.be/culture/arts/le-beau-velo-de-raveel-51b8a94de4b0de6db9b64628>
- DUPLAT, Guy, « L'exposition qui bouleversa tout l'art », *La Libre*, section « Culture », 2013 [En ligne]. URL : <https://www.lalibre.be/culture/arts/l-exposition-qui-bouleversa-tout-l-art-51b72cbbe4b0de6db97487c7>
- LAGEIRA, Jacinto, « Kosuth Joseph (1945-) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/joseph-kosuth/>
- MORISSET, Vanessa, « Arts plastiques après 1960 », *Histoires des Arts, culture.fr* [En ligne]. URL : https://www.histoiredesarts.culture.fr/hda_front/images/pdf/arts%20plastiques%201960%202018.pdf?fbclid=IwAR2KU1O1bUEQOwsWQbvx85A2G6XljcNE1Mg7jv7qHjmxISgPtyGi77ZM_CA
- PARENT, Béatrice, « Anselmo Giovanni (1934-) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/giovanni-anselmo/>
- SALMERON, François, « Musée d'art moderne. Département des Aigles », *paris-art* [En ligne]. URL : <https://www.paris-art.com/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-2/>
- SEMIN, Didier, « Fluxus », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fluxus/>
- Article « Arte Povera » tiré du site *Art Zoo* [En ligne]. URL : <https://art-zoo.com/arte-povera/>
- Article « Arte Povera » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, Une période » [En ligne]. URL :

<http://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

- Article « Christian Boltanski » tiré du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL : <http://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm>
- Article « Conceptual Art » tiré du site officiel du MoMA, section « Learning » [En ligne]. URL : https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/language-and-art/
- Article « Dead Letters » tiré du site officiel de l'artiste Denmark [En ligne]. URL : <http://denmark-artist.com/work/work-dead-letters>
- Article « Denmark, 1950 » tiré du site officiel du Musée d'Art Contemporain d'Anvers MHKA [En ligne]. URL : <https://www.muhka.be/fr/collections/artists/d/artist/105--denmark>
- Article « Douglas Hueber, Variable Piece #70 : Global 81, 1973 » tiré du site officiel du MoMA [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/collection/works/96221>
- Article « Fluxus en 2 minutes » tiré du site officiel du magazine *Beaux Arts*, section « encyclo » [En ligne]. URL: <https://www.beauxarts.com/encyclo/fluxus-en-2-minutes/>
- Article « Expositions Narrative Art » tiré du site officiel du MAMCO Genève [En ligne]. URL : <https://www.mamco.ch/fr/1531/Narrative-Art>
- Article « Giovanni Anselmo » tiré du site de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes [En ligne]. URL : http://i-ac.eu/fr/artistes/354_giovanni-anselmo
- Article « Jean Le Gac, *Le peintre au pull over illustré* » tiré du site de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes [En ligne]. URL : http://i-ac.eu/fr/collection/470_le-peintre-au-pull-over-illustre-JEAN-LE-GAC-1980
- Article « Jef Geys, Le tour de France 1969 d'Eddy Merckx » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL : <https://www.bozar.be/fr/activities/149475-jef-geys>
- Article « Jef Geys : Ode à la banalité » tiré du site officiel des Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles [En ligne]. URL : <https://www.bozar.be/fr/magazine/157376-jef-geys-ode-a-la-banalite>
- Article « J'expose Madame Soleil, en chair et en os » tiré du site officiel de Fred Forest [En ligne]. URL : http://www.fredforest.org/book/html/fr/actions/16_fr.htm#text
- Article « John Baldessari » tiré du site *The Art Story* [En ligne]. URL : <https://www.theartstory.org/artist/baldessari-john/artworks/>
- Article « La composition en triangle : composition classique des photos » tiré du site *Tamron* [En ligne]. URL : <https://www.tamron.eu/fr/actualites/actualites-du-blog/detail/golden-triangle-547/>
- Article « Mais à quoi sert la graisse de serpent ? » tiré du site officiel du Musée National Suisse [En ligne]. URL : <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2018/07/szeemann-passionne-homme-de-musee/>
- Article « Merda d'artista (Merde d'artiste) » tiré du site du Centre Pompidou, section « Resource » [En ligne]. URL : <https://www.centre Pompidou.fr/cpv/resource/cyj5Rgr/r5p4gqz>
- Article « Neo-Dada » tiré du site officiel du Guggenheim [En ligne]. URL : <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/neo-dada>

- Article « René Magritte, dossier pédagogique » tiré du site d'EDUCATEAM, Service éducatif – Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique [En ligne]. URL : <http://www.extra-edu.be/Theme01?PHPSESSID=3e379228fe94e5617a671b76b8b7d92e>
- Article « René Magritte, L'histoire » tiré du site officiel de la Fondation Magritte [En ligne]. URL : <http://magritte.brussels/index.php/rene-magritte/>
- Article « Sur l'Art d'Attitude » tiré du site officiel de Ben Vautier [En ligne]. URL : <http://www.ben-vautier.com/1997/nouveau1.html>

d) Catalogues d'exposition

- ERGINO, Nathalie, *et alii.*, *Jef Geys, Le Tour de France 1969 d'Eddy Merckx, Les Plantes médicinales*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/Rhônes-Alpes, 2017 [En ligne]. URL : http://i-ac.eu/downloads/gdv_jef_geys.bat.pdf
- QUOI, Alexandre, *Considérer le monde, Narrative Art*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, Saint-Priest-en-Jarez, Musée d'Art Moderne et Contemporain Saint-Etienne Métropole, novembre 2017-avril 2018 [En ligne]. URL : <https://mamc.saint-etienne.fr/sites/default/files/upload/documents/20171111-20180408-GUIDE-VISITEUR-narrative-art.pdf>
- SZEEMANN, Harald (ss la dir.), *Live in your head*, catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition « Live in your Head : When Attitudes Become Forme. Works-Concepts-Processes-Situations-Information », Berne, Kunsthalle Bern, mars-avril 1969.
- *Large Retrospective Exhibition of Collages by Modern Europeans and Americans*, communiqué de presse réalisé à l'occasion de l'exposition « Collage », New York, MoMA, septembre-décembre 1948 [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2828>
- Texte tiré du document de présentation « Art sociologique *Madame Soleil à Galliera*, exposition-présentation : Fred Forest », Fonds MAC.

5. Clement Greenberg

a) Ouvrages et textes

- DE DUVE, Thierry, *Clement Greenberg entre les lignes, suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*, Paris, Editions Dis Voir, 1996.
- GAGNON, Claude-Maurice, « L'Histoire, un matériau : Greenberg, Bonito-Oliva, Scarpetta », *Espace Sculpture*, n°18, 1992 [En ligne]. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/1992-n18-espace1048823/10004ac.pdf>
- GREENBERG, Clement, HINDRY, Ann (trad.), « Avant-garde et kitsch, *Essais critiques* » in *Art et Culture*, Macula, coll.« Vues », 1988.
- GREENBERG, Clement, KRAJEWSKI, Pascal (trad.), « La peinture moderniste », *Appareil* [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2302>

b) Articles en ligne

- HINDRY, Ann, « Greenberg Clement – (1909-1994) », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/>

Annexes

1) *L'Art de la peinture* de Johannes Vermeer⁸



2) *La liseuse à la fenêtre* de Johannes Vermeer⁹



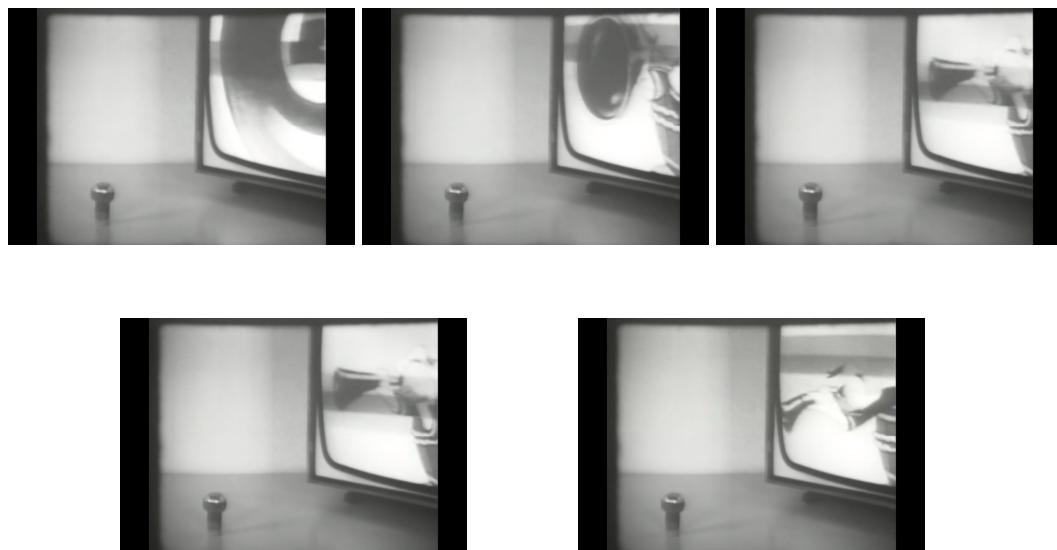
⁸ Image tirée du site *Google Arts & Culture* [En ligne]. URL : <https://artsandculture.google.com/asset/l-art-de-la-peinture/IAHeqBoLaePEA?hl=fr>

⁹ Image tirée du site *Google Art & Culture* [En ligne]. URL : <https://artsandculture.google.com/asset/la-liseuse-%C3%A0-la-fen%C3%A9/C3%AAtre/3wFQaidzxA5mqg?hl=fr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22B%22%3A9.226730082902977%2C%22z%22%3A9.226730082902977%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.0188051956295787%2C%22height%22%3A1.237500000000005%7D%7D>

3) *Le devoir d'une mère* de Pieter de Hooch¹⁰



4) *Possibilité pour un écran de télévision* de Jacques Louis Nyst

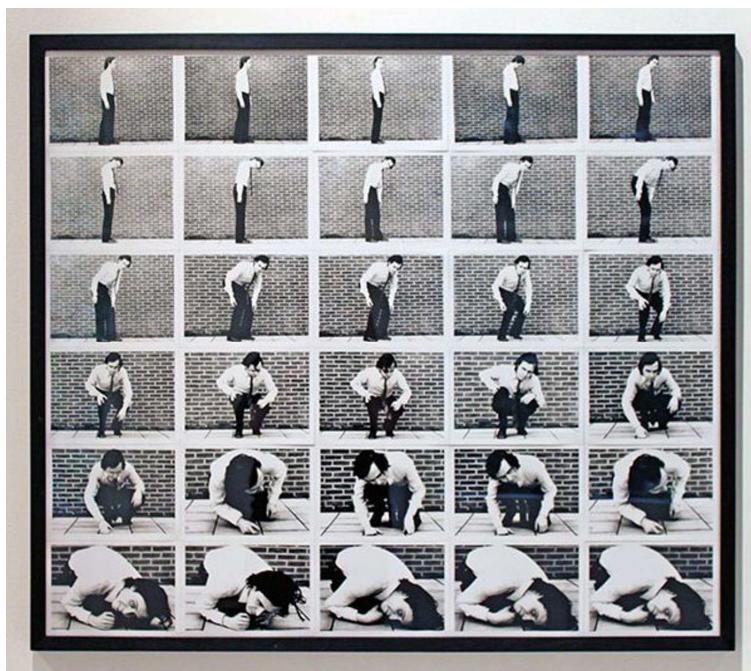


¹⁰ Image tirée du site *Google Arts&Culture* [En ligne]. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/a-mother-delousing-her-child-s-hair-known-as-a-mother-s-duty/2QEJmTuJVEMuA?hl=fr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22B%22%3A8.855696426730251%2C%22z%22%3A8.855696426730251%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A2.027740731521153%2C%22height%22%3A1.237499999999998%7D%7D>

5) Personnage photographié regardant le spectateur d'une photo. Personnage photographié essayant de se dérober au regard d'un spectateur d'une photo de Jacques Lizène¹¹



6) Contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de la photo de Jacques Lizène¹²



¹¹ Image tirée du site officiel du Musée d'Art Contemporain d'Anvers MHKA [En ligne]. URL: <https://www.muhka.be/fr/programme/detail/419-van-broodthaers-tot-braeckman/item/14322-personnage-photographié-regardant-le-spectateur-d'une-photo-personnage-photographié-essayant-de-se-dérober-au REGARD-D-UN-SPECTATEUR-D-UNE-PHOTO>

¹² Image tirée du site officiel du Musée d'Art Contemporain d'Anvers MHKA [En ligne]. URL: <https://www.muhka.be/fr/collections/artworks/c/item/14484-contraindre-le-corps-a-s-inscrire-dans-le-cadre-de-la-photo>

7) *Base del mondo, Socle du monde, hommage à Galilée* de Piero Manzoni¹³



Piero Manzoni, Socle du Monde, 1961. Photo: Ole Bagger. Courtesy of HEART.

8) *Structure qui mange* de Giovanni Anselmo¹⁴



¹³ Image tirée du site *Biennial Foundation* [En ligne]. URL: <https://www.biennialfoundation.org/2017/05/14556/>

¹⁴ Image tirée site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Un mouvement, une période» [En ligne]. URL: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtePovera/ENS-ArtePovera.htm>

9) 1969. *Pierre, câble d'acier, nœud coulant* de Giovanni Anselmo¹⁵



10) *Direzione* de Giovanni Anselmo¹⁶



¹⁵ BOUISSET, Maïten, *Arte Povera*, Paris, Editions du Regard, coll. «Vivre l'art », 1994, p.8.

¹⁶ Image tirée du site du Centre Pompidou, section « Resource » [En ligne]. URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKMAxo/rR8AGAg>

11) *La doppia faccia del cielo* de Luciano Fabro¹⁷



12) *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point* de Giuseppe Penone¹⁸



¹⁷ Image tirée du site officiel du musée Kröller Müller [En ligne]. URL: <https://krollermuller.nl/en/luciano-fabro-the-double-face-of-heaven>

¹⁸ Image tirée du site du Centre Pompidou [En ligne]. URL: <http://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/penone.html>

13) *A Line made by walking* de Richard Long¹



14) *Casserole rouge avec des moules*² et *Coquilles d'œufs et épingle*³ de Marcel Broodthaers



¹ Image tirée du site officiel de Richard Long, section « Sculptures » [En ligne]. URL : <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

² Image tirée du site officiel des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique [En ligne]. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/marcel-broodthaers-casserole-rouge-avec-des-moules?artist=broodthaers-marcel-1>

³ Image tirée du site officiel des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique [En ligne]. URL: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/marcel-broodthaers-coquilles-d-oeufs-et-epingle>

15) *La Clairvoyance* de René Magritte¹



16) *La clef des songes* de René Magritte²



¹ Image tirée du site officiel du MoMA [En ligne]. URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2391>

² Image tirée du site *art.moderne* [En ligne]. URL: <https://art.moderne.utl13.fr/2013/05/cours-du-13-mai-2013/>

17) *La condition humaine* de René Magritte¹



18) *One and three chairs* de Joseph Kosuth²



¹ Image tirée du site officiel du National Gallery of Art [En ligne]. URL : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>

² Image tirée du site officiel du Moma, section « Learning » [En ligne]. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/

19) *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)* de Christian Boltanski¹



20) Une des *Vitrines de références* de Christian Boltanski²



¹ Image tirée du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/popup04.html>

² Image tirée du site du Centre Pompidou, section « Dossiers pédagogiques/Collections du Musée, Monographies/Artistes contemporains » [En ligne]. URL:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/popup01.html>

21) *Le peintre au pull over illustré* de Jean Le Gac¹



22) Un des *Commissionned Painting* de John Baldessari² et *Revolver* de Jacques Louis Nyst



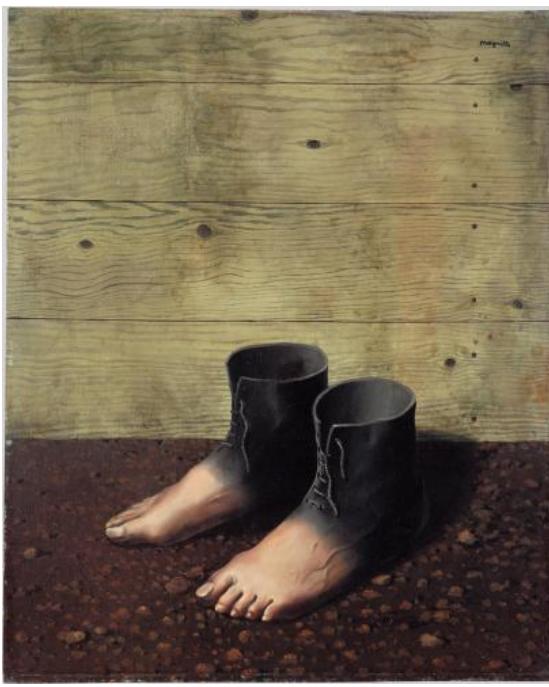
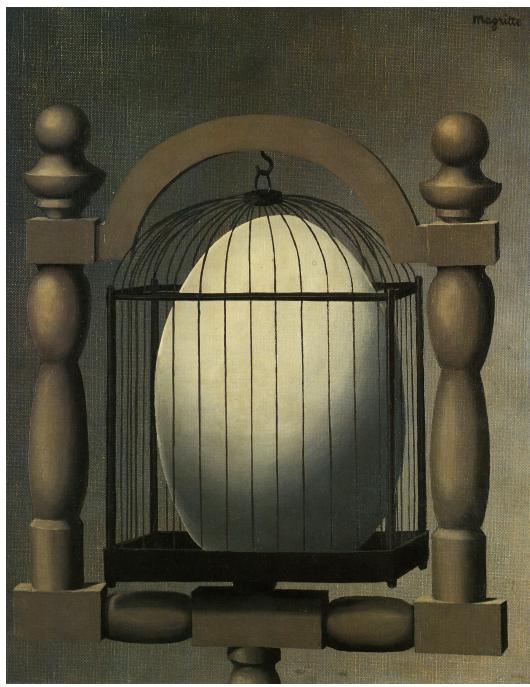
¹ Image tirée du site de l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne/Rhônes-Alpes [En ligne]. URL: http://iac.eu/fr/collection/470_le-peintre-au-pull-over-illustre-JEAN-LE-GAC-1980

² Image tirée du site officiel de John Baldessari [En ligne]. URL: <http://www.baldessari.org/unique/2r58qoluk3p82q9cwrmkgez2k1uerf>

23) *Le fils de l'homme*¹ et *La reproduction interdite*² de René Magritte



24) *Les Affinités Electives*³ et *Le Modèle rouge*⁴ de René Magritte



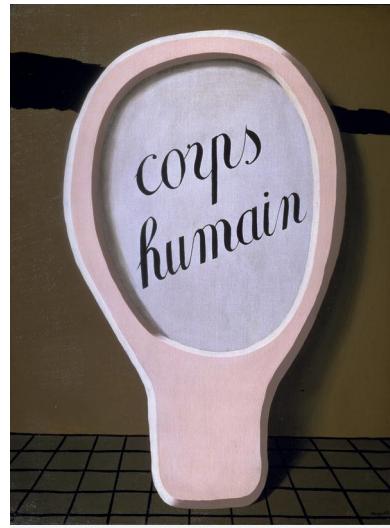
¹ Image tirée du site *KazoArt* [En ligne]. URL: <https://www.kazoart.com/blog/oeuvre-a-la-loupe-le-fils-de-lhomme-de-magritte/>

² Image tirée du site officiel de la Fondation Magritte [En ligne]. URL: <https://magritte.brussels/index.php/portfolio/la-reproduction-interdite/>

³ Image tirée du site officiel du MoMA [En ligne]. URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2380>

⁴ Image tirée du site officiel du Centre Pompidou, section « ressource » [En ligne]. URL : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLjzM5/r6rKo4q>

25) *Le miroir vivant*¹ et *Le miroir magique* de René Magritte²



Le Miroir magique [The Magic Mirror], 1929, René Magritte
Photography by Antonia Reeve
© ADAGP, Paris and DACS, London 2018

¹ Image tirée du site officiel du Musée boijmans van beuningen [En ligne]. URL: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/158432/le-miroir-vivant>

² Image tirée du site officiel de National Galleries Scotland [En ligne]. URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/23996/le-miroir-magique-magic-mirror>

A propos d'Alain D'Hooghe

1) Casino de l'Art d'Avant-Garde

CASINO DE L'ART D'AVANT-GARDE

PARIS:

B:Equipe:11 X la mise
N°:Courteur:44 X la mise

LISTE DES EQUIPES ET COURREURS ENGAGES POUR LA SEANCE DU ~~25.06.74~~ 1974
12 Juillet

NOUVELLE FIGURATION	POP ART	CONCEPT	NOUVEAU REALISME	GROUPES	70	HYPERREALISME
4- ADAMI (i)	5. WARHOL (USA)	9. HUEBNER (USA)	13. ARAMAN (F)	17- ALOCOC (F)	21. ESTES (USA)	
2.. ARROYO (E)	6. ROSENQUIST (USA)	10. WEINER (USA)	14. SPOERAI (Roum)	18. CHARVOZEN (F)	21- KACERE (USA)	
3. MONROY (F)	7. RAUSCHENBERG (USA)	11. KOSUTH (USA)	15. KLEIN (F)	19. MIGUEL (F)	23- DE ANDRA (per)	
4. RANCILLIAC (F)	8. WESSELMAN (USA)	12. BARRY (USA)	16. TINGUELY (S)	20. MOCAFERRAI (F)	24. GOINGS (USA)	
B.M.P.T.	MINIMAL	FLUXUS	SUPPORT / SURFACE	ABSTRACTION GESTUELLE	OP/CINETIQUE	
25. TORONI (F)	29. R. NORRIS (USA)	33. BEN (F)	37- DEZEUZE (F)	41. MANNESIER (F)	45- AGAM (isra)	
16. BURN (F)	30. CARL ANDRE (USA)	34. BRECHT (G)	38. DEVADAE (F)	42. MATHIEU (F)	46- BURY (B)	
21. MOSET (F)	31. SOL LEWITT (USA)	35. DE MARIA (USA)	39- CANE (F)	43. HARTUNG (A)	47- SOTO (MEX)	
28 - PARENTIER (F)	32. D. JUDD (USA)	36. FILLIOL (F)	40- VIALLAT (F)	44. SOULOGE (F)	49- VASARELY (Isra)	

Casino de l'Art d'Avant-Garde (32 min.)

Donald Judd pose pour les photographes: il sera un des grands animateurs de l'étape.

Donald Judd poseert voor de fotografen: hij wordt een van de grote animators van de rit.

Andy Warhol: une crevaison avant le départ: rien de grave.

Andy Warhol: bandbreuk voor de start: niets ergs.



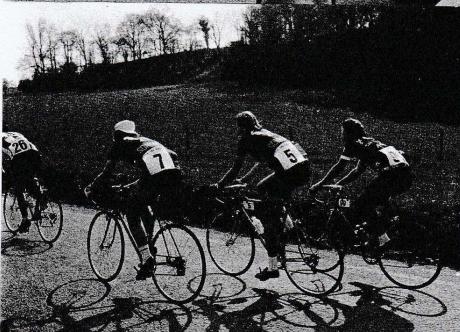
L'association momentanée "L'art-vivant-art press" fut très remarquée.

De tijdelijke vereniging "L'art-vivant-Art press" deed zich speciaal opmerken.



Onze hommes entament le col de Colouster, grosse difficulté du jour avec plus de 8 minutes d'avance sur un peloton résigné. De g. à. d. Daniel Buren (26), Rauschenberg (7), Warhol (5), Ben (99).

Elf renners beginnen de beklimming van de col van Colouster, de grote moeilijkheid van de dag, met 8 minuten voorsprong op een gelaten peloton. Van links naar rechts: Daniel Buren (26), Rauschenberg (7), Warhol (5) Ben (99).



Sur un démarrage de Maccaferri (groupe 70), les premiers à réagir sont Kosuth (111), Hartung (caché), Estès (21), Louis Cane (39), Yves Klein (115). Estès qui ne pourra pas suivre ce train d'enfer sera momentanément décramponné mais recollera au groupe en fin de parcours.

Bij een ontsnapping van Maccaferri (groep 70), zetten Kosuth (111), Hartung (niet zichtbaar), Estès (21), Louis Cane (39) en Yves Klein (115) als eersten de achtervolging in. Estès die dit helse tempo niet kan volhouden blijft tijdelijk achter, maar zal de groep op het einde van het parcours inhalen.



En plein effort Louis Cane, Kosuth, Yves Klein et Hartung (caché). Ils sont pointés à 40" de Maccaferri.

Louis Cane, Kosuth, Yves Klein en Hartung (niet zichtbaar), spannen zich tot het uiterste in. Zij volgen Maccaferri op 40".



2) *A l'Art D'Avant-Garde*



A l'Art D'Avant-Garde, BAR 1975
Der Kunst der Avantgarde, Bar, 1975
Durée-Dauer : 8 min.
Copies numérotées de H 01 à H 25
Nummerierte Kopien von H 01 bis H 25
Prix-Preis : DM 2.100.--