

ETC



Mouvements d'image et identités d'artiste

Muriel Andrin

Number 99, June–October 2013

Un-scene (from Belgium)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69802ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Andrin, M. (2013). Mouvements d'image et identités d'artiste. *ETC*, (99), 34–37.

Mouvements d'image et identités d'artiste

Devant l'impossibilité intrinsèque d'engendrer une réelle définition du cinéma belge (tout comme il serait, par ailleurs, utopiste de vouloir définir une quelconque identité belge avec son lot supposé de particularismes culturels), Patrick Leboutte proposait, en 1990, une série d'éléments qui en délimiteraient malgré tout les contours. « *Un cinéma dispersé, dissipé, qui ne doute de rien mais ose tout, se joue des frontières et pousse à l'échangisme avec les autres arts. Un cinéma obsédé par la question de l'espace et du territoire, travaillé par la pratique du détournement ou du découpage, où se laissent deviner en permanence les règles d'un jeu toujours fascinant entre la norme et l'écart, le centre et la périphérie* ». ¹ Considéré d'un point de vue contemporain, ce qui frappe dans cet inventaire – même si la scène artistique belge est bien évidemment impossible à circonscrire –, est sa pertinence comme point de départ à une considération beaucoup plus large, concernant cette fois les pratiques de l'image en mouvement en Belgique.

La plupart des artistes contemporains travaillant l'image en mouvement présentent ainsi des perspectives nomades et plurielles (qui s'inscrivent aussi dans l'idée d'une coexistence constante de plusieurs identités culturelles) n'autorisant aucune appellation stable de leurs auteurs; réalisateurs, vidéastes, photographes, installateurs, tous redéfinissent constamment leur statut artistique, brouillant souvent de façon magistrale les pistes de réception critique, voire publique. Si l'image en mouvement est clairement le centre nodal de certaines œuvres, d'autres illustrent cette pratique de façon presque satellitaire; les peintres Charlotte Beaudry et Stephan Balleux s'essaient à la vidéo, comme pour étendre leur pratique picturale; la plasticienne Ann Veronica Janssens prolonge ses expériences sensorielles au travers de son travail vidéo; de façon peut-être plus évidente, Vincent Meessen s'empare de l'image en mouvement comme témoin de sa pratique performative, dans des « *documents d'expérience* » comme il le précise lui-même, sans véritablement se considérer comme un réalisateur ou vidéaste. Le film, chez Hans Op de Beeck, s'inscrit, quant

à lui, comme un objet artistique à part entière, côtoyant d'autres supports, même si parfois celui-ci acquiert une importance plus marquée (comme dans son projet *Sea of Tranquility*, sur la création du plus gros paquebot de croisière au monde, exposé chez ARGOS-Centre for Art and Media à Bruxelles en 2011 et qui alliait la projection d'un film à des sculptures et des peintures).

Au-delà du statut pratiquement indéfinissable des artistes et de leur identité presque schizophrénique, la pluralité engage donc également les œuvres. La figure de « *l'échangisme avec les autres arts* » avancée par Leboutte repose sur les interactions continues et infiniment variables entre l'image en mouvement et la photographie (déclinées de façon minutieuse chez David Claerbout dans ses recherches entre fixité et mouvement), la peinture (l'influence d'Holbein sur le travail du sujet, du cadre et de la couleur dans *Naoïse* et *Matthis* de Jacqueline Mesmaeker en 2002 et 2003) ou encore la danse (que ce soit chez Wim Vandekeybus ou dans le *Prélude à la mer* de Thierry De Mey en 2009, réalisé en collaboration avec la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker). Le 'jeu des frontières' auquel Leboutte fait allusion décrit parfaitement, dans une perspective actuelle, à la fois le décloisonnement ou le flou des identités et des pratiques artistiques entre cinéma et art contemporain; derrière cette façade se dessine en réalité l'idée que des artistes comme Nicolas Provost, Sarah Vanagt ou Johan Grimonprez projettent et exposent leurs œuvres tout à la fois dans les musées, les galeries, les festivals ou les salles de cinéma. Si certains continuent à n'exposer ou ne projeter qu'au travers d'un seul prisme, ils sont pourtant de moins en moins nombreux, vraisemblablement poussés vers cette pratique 'échangiste' par des raisons artistiques aussi bien, peut-être, qu'économiques et de globalisation.

Le phénomène est particulièrement visible aujourd'hui en Belgique au sein des pratiques artistiques. Il ne faut pourtant pas négliger leur longue et complexe mise en place au travers d'un réseau culturel déterminant. La redéfinition constante qu'implique une pratique artistique fragmentaire et soumise à de multiples transformations s'inscrit ainsi dans le constat d'une évolution historique. Bien avant la globalisation actuelle des pratiques, de nombreux artistes

Chantal Akerman, *De l'autre côté* (3^e partie), *Une voix dans le désert*, 2002.
Film still. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Marian Goodman, Paris/New York.



belges ont inclus le cinéma dans leurs diverses formes d'expression. Marcel Mariën, artiste multiforme par excellence qui, avec son *Imitation du cinéma* en 1959, signe un pamphlet féroce et surréaliste contre le catholicisme, fait une incursion ponctuelle mais remarquable dans l'image en mouvement ; à contrario, le film, lieu d'expérimentation constant, représente un matériau essentiel dans l'œuvre de Marcel Broodthaers (dont l'un des exemples les plus marquants serait peut-être *La pluie* en 1969, tourné en 16 mm). Cette idée se prolonge encore dans des initiatives artistiques d'un autre ordre ; l'un des plus célèbres festivals belges, le Festival Expérimental de Knokke (EXPRMTL) créé par Jacques Ledoux (initiateur et conservateur pendant de longues années de la Cinémathèque Royale de Belgique), encourage l'échangisme des pratiques, qu'elles proviennent d'artistes belges ou étrangers, et l'extension du cinéma.² Au travers des cinq éditions, de la première en 1949 à la dernière en 1974, le cinéma évolue dans des formes expérimentales de différents ordres (d'Oskar Fischinger et ses *Motion Paintings* à Anthony McCall et son *Line Describing a Cone* en 1973), les projections traditionnelles côtoyant les séances uniques et les performances.

Les formats pratiqués dans l'histoire du cinéma belge représentent également une particularité nationale. Devant le manque de moyens flagrant, ou encore le manque de liberté octroyée par les structures de production et les modes de financements traditionnels, certains cinéastes des années 70 s'engageront à pratiquer la subversion et l'iconoclasme par le biais (presque) unique du court-métrage (Roland Lethem, Noël Godin, etc.). Dans les années 80, l'art vidéo fera également son apparition au cœur de l'univers de plusieurs artistes telles Lili Dujourie et Marie-Jo Lafontaine dont *Les larmes d'acier* (1986), retransmises dans une démultiplication d'écrans de télévision, côtoient des photographies ou d'autres installations. Mais celle qui ouvrira, sans aucun doute, la voie à l'explosion des pratiques et des supports est Chantal Akerman. Exemple précurseur de cette impossibilité de catégorisation artistique, toute l'œuvre d'Akerman a consciencieusement déconstruit le rapport unidirectionnel entretenu vis-à-vis des réalisations filmiques ; mettant en scène des courts et des

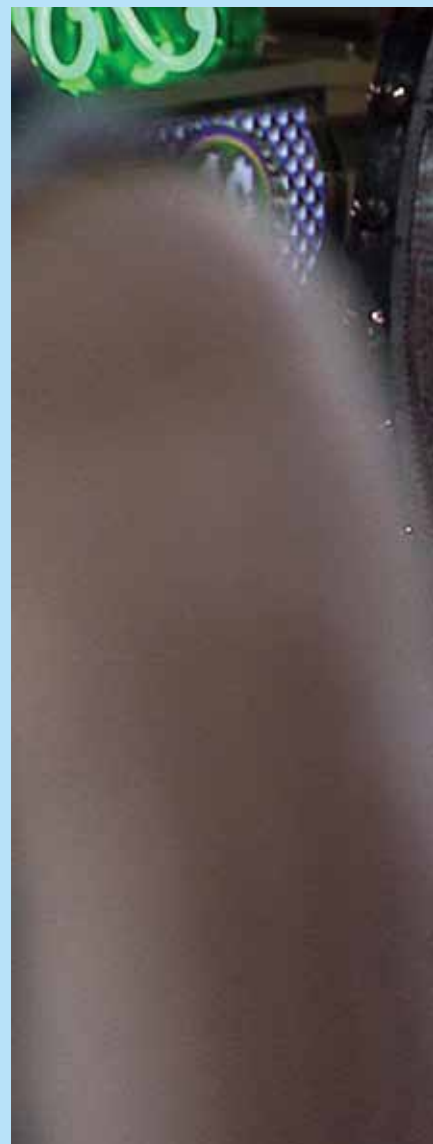
longs métrages, brouillant depuis toujours les pistes entre documentaire, fiction et installation, réalisant des œuvres subventionnées par l'État ou par des institutions d'art contemporain (*Là-bas*, subventionné par Le Fresnoy à Tourcoing en 2006) et des musées (les installations à BOZAR à Bruxelles, au Centre Pompidou à Paris dont une rétrospective de son œuvre en 2004, ainsi que, récemment en 2012, *Too Far, Too Close* pour le M HKA à Anvers), Akerman représente un cas unique et pourtant emblématique de refus de toute catégorisation artistique (ou de la nécessité de faire correspondre à chaque contenu sa forme idéale, quelle qu'elle soit). Les questions de l'identité et de la frontière sont par ailleurs au cœur de son œuvre, comme dans *De l'autre côté/From the Other Side* (un film, mais également une installation et un projet multimédia pour la Documenta de Kassel en 2002).

Car si la Belgique est loin d'être le seul pays où se mêlent pluralité des pratiques et confusion des identités artistiques, il est celui où s'effectue, de façon historique et profondément ancrée, un renvoi perpétuel à une reconsidération des identités et des territoires. L'identité (belge) étant impossible à définir, son existence et sa forme restent constamment posées ; le territoire étant perpétuellement le lieu d'affrontements et de redécoupages linguistiques et symboliques, la question de la frontière, sous toutes ses formes, hante de façon presque obsessionnelle le travail des artistes belges. L'œuvre de Francis Alÿs en est un exemple d'autant plus emblématique que l'artiste, architecte de formation, né à Anvers en 1959, a très rapidement quitté le sol belge pour s'installer à Mexico. Dans *When Faith Moves Mountains* (réalisé à Lima en 2002), 500 volontaires armés de pelles tentent de déplacer de 10 cm une dune de 500 mètres de sa position originelle ; dans *The Green Line* (2004), Alÿs trace une ligne de peinture verte au travers de la municipalité de Jérusalem. L'ensemble de sa démarche, par ailleurs complexe (regroupant encore une fois vidéo, photographies, installations, mais aussi dessins et peintures), se décline autour du geste paradoxal de tracer une ligne (une frontière, une délimitation).³

L'une des questions essentielles (et pourtant encore sans réponse) posées par cette démultiplication identitaire (de l'artiste, de l'œuvre) repose sur son caractère volontaire ou, au contraire, imposé par les contraintes structurelles, financières, culturelles ou politiques. Comment ou pourquoi, par exemple, Thierry Zéno est-il passé d'un long métrage expérimental (*Vase de Noces* en 1974, montré lors de la dernière édition d'EXPRMTL en 1974) à des documentaires (dont *Des morts* en 1981 ou *Les muses sataniques* en 1983) puis à des installations (*Une image n'est jamais seule* à La Venerie à Bruxelles en 2010) ? Cette apparente liberté des supports et des pratiques est-elle un choix ou une obligation née de contraintes diverses ? Il est en effet important de se pencher sur les modes de financements artistiques, principalement sur ceux liés à l'image en mouvement, pour se rendre compte de plusieurs faits importants. L'établissement des commissions et subventions étatiques pour financer le cinéma a mis très longtemps à exister ; le système de financement régulé par des commissions séparées par des intérêts communautaires ne prend forme qu'en 1964. Mais ce n'est finalement que dans les années 2006 qu'apparaît un fond pour le cinéma expérimental (aujourd'hui intitulé « Film Lab »).⁴ Il est intéressant de noter que, malgré un aspect clairement pluridisciplinaire développé dans les pratiques artistiques belges,

l'on continue à vouloir cloisonner les pratiques, notamment au travers des modes de financement (la fédération Wallonie-Bruxelles, anciennement Communauté française de Belgique, subventionnant le cinéma et les arts plastiques par le biais de commissions distinctes).⁵

Si la plupart des lieux ou initiatives encouragent le décloisonnement des pratiques (le Kunstenfestivaldesarts, ARGOS, ou plus récemment les Galeries à Bruxelles, etc.), d'autres problèmes se posent encore, à l'autre bout de la chaîne, du point de vue des réseaux de diffusion, de la critique, et donc de la réception publique. L'exposition ou la projection des œuvres prend ainsi un aspect nomade ; pour exemple, *Dial H.I.S.T.O.R.Y.* de Johan Grimonprez a été présenté à la Documenta de Kassel en 1997, mais également au Festival du film de San Francisco (où il reçut le prix du Meilleur réalisateur), tout comme *Resonating Surfaces* de Manon de Boer (artiste hollandaise travaillant à Bruxelles), exposé à la Biennale de Venise en 2005 mais également diffusé en de nombreux festivals. Cas emblématique par excellence, l'ensemble des courts-métrages de Nicolas Provost (dont *Papillon d'amour* en 2003, ou encore la *Plot Point Trilogy* en 2007-2010) ont été projetés dans sa galerie anversoise (Tim Van Laere), à Berlin, ou encore dans un nombre impressionnant de festivals internationaux. Cette redéfinition constante des œuvres renforce encore leur identité





Stardust. © Nicolas Provost, /*Stardust*/, 2010. © L'artiste, avec l'aimable autorisation d'ARGOS (Bruxelles).

plurielle, comme celle des artistes eux-mêmes. Mais au-delà des œuvres et des artistes, c'est finalement au spectateur-visitateur de se repositionner à son tour, dérangeant ses attentes vis-à-vis du lieu, de la projection, de l'installation. L'identité du regardant lui-même doit finalement être reconsidérée, prise dans le jeu des frontières malléables, adaptables de l'image en mouvement pensée par les artistes, forcément nomade ou en perpétuelle métamorphose. En un mot, insaisissable.

Muriel Andrin

Muriel Andrin est Docteur en cinéma de l'Université Libre de Bruxelles. Elle est actuellement Chargée de cours et Présidente du Master en arts du spectacle, écriture et analyse cinématographiques (ULB), et Porte-parole du Groupe de recherche SAGES (Savoirs, Genre et Sociétés) de la Faculté de Philosophie et Lettres. Elle est également conférencière à la Cinematek et à l'Iselp (Bruxelles).

Notes

1 Patrick Leboutte, «Un cinéma unimaginable» dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Guy Jungblut, Patrick Leboutte & Dominique Paini (eds), Musée d'art Moderne de la ville de Paris & Editions Yellow Now, 1990, pp. 12-13.

2 Xavier Garcia Bardón, «EXPRMNTL, Festival hors normes Knokke 1963, 1967, 1974», *Revue belge du Cinéma* n° 43, décembre 2002. Le règlement de la deuxième édition en 1958 précise que «par film expérimental, on entend toute œuvre de création individuelle ou collective qui témoigne d'une tentative de renouvellement ou d'élargissement de l'expression cinématographique».

3 Laymert Garcia dos Santos, "Becoming Other to Be Oneself: Francis Alÿs inside the Borderline" dans *Francis Alÿs - A Story of Deception*, London: Tate Publishing, 2010, pp.188-189.

4 Les projets répondant à l'enveloppe sont décrits comme développant «une approche incluant la recherche du renouvellement ou de l'élargissement de l'expression cinématographique et s'écarte des schémas narratifs traditionnels, pour aboutir à une œuvre hors normes, individuelle ou artisanale» (<http://www.arts-numeriques.culture.be>).

5 La question reste d'ailleurs à poser du point de vue de la Communauté flamande de Belgique (Vlaams Audiovisueel Fonds).